DAS KUNSTWERK

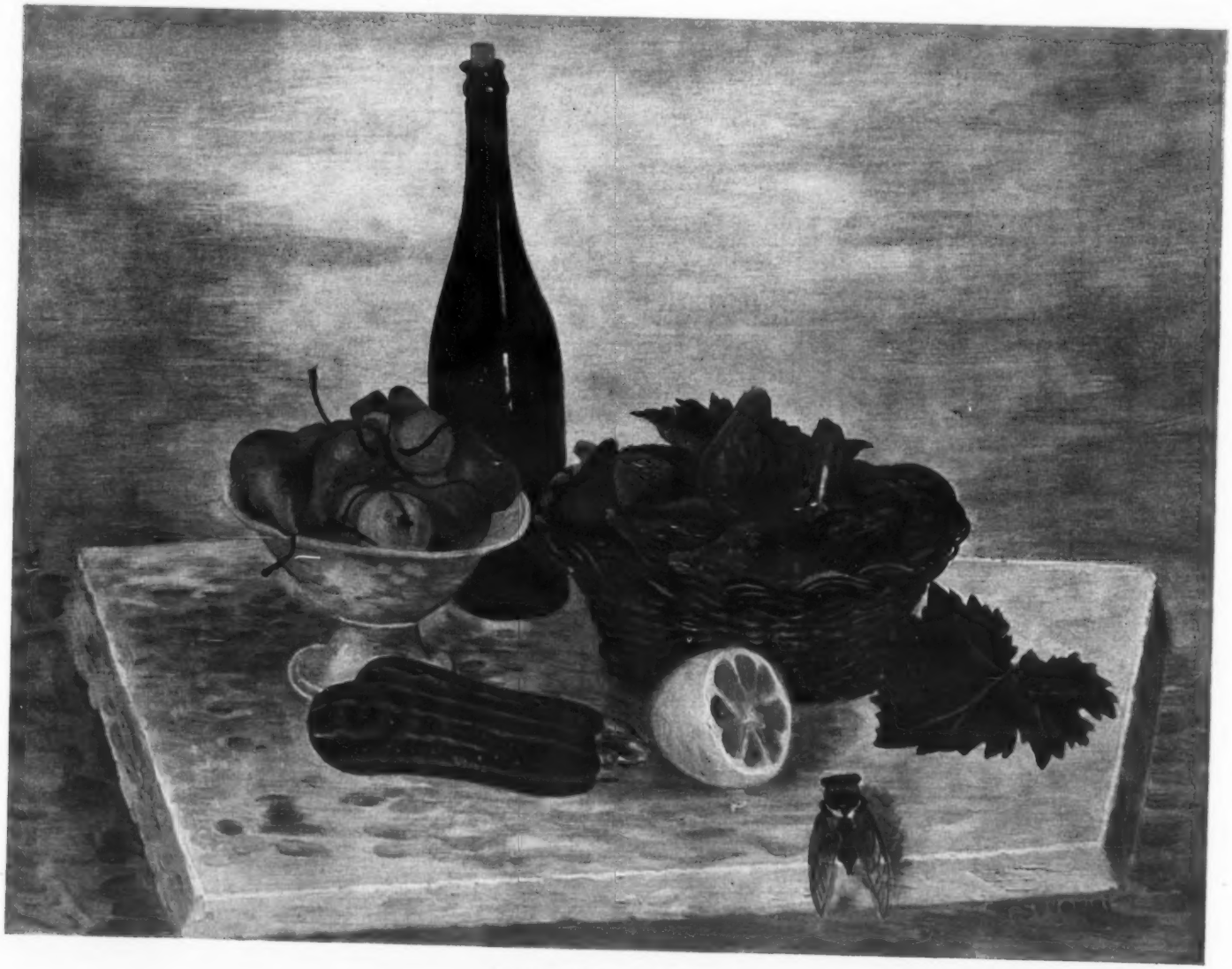
EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

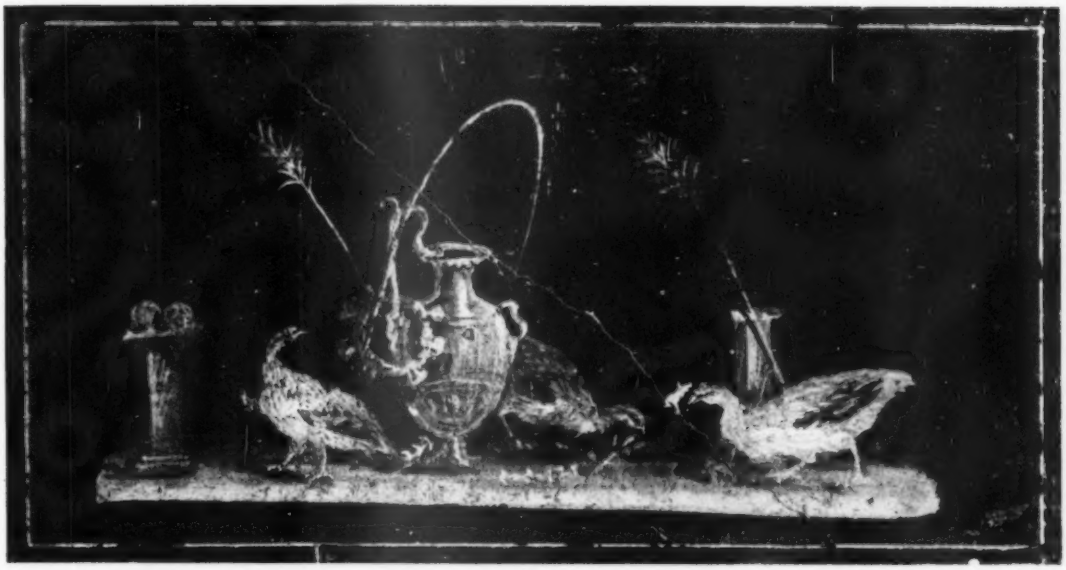
2. JAHR HEFT 7 1948

Bartholomäus Zeitblom: Detail aus dem Altar der Augustinerkirche zu den Wengen, Ulm (1490)

NOR TAE WR



G. SEVERINI, STILLEBEN



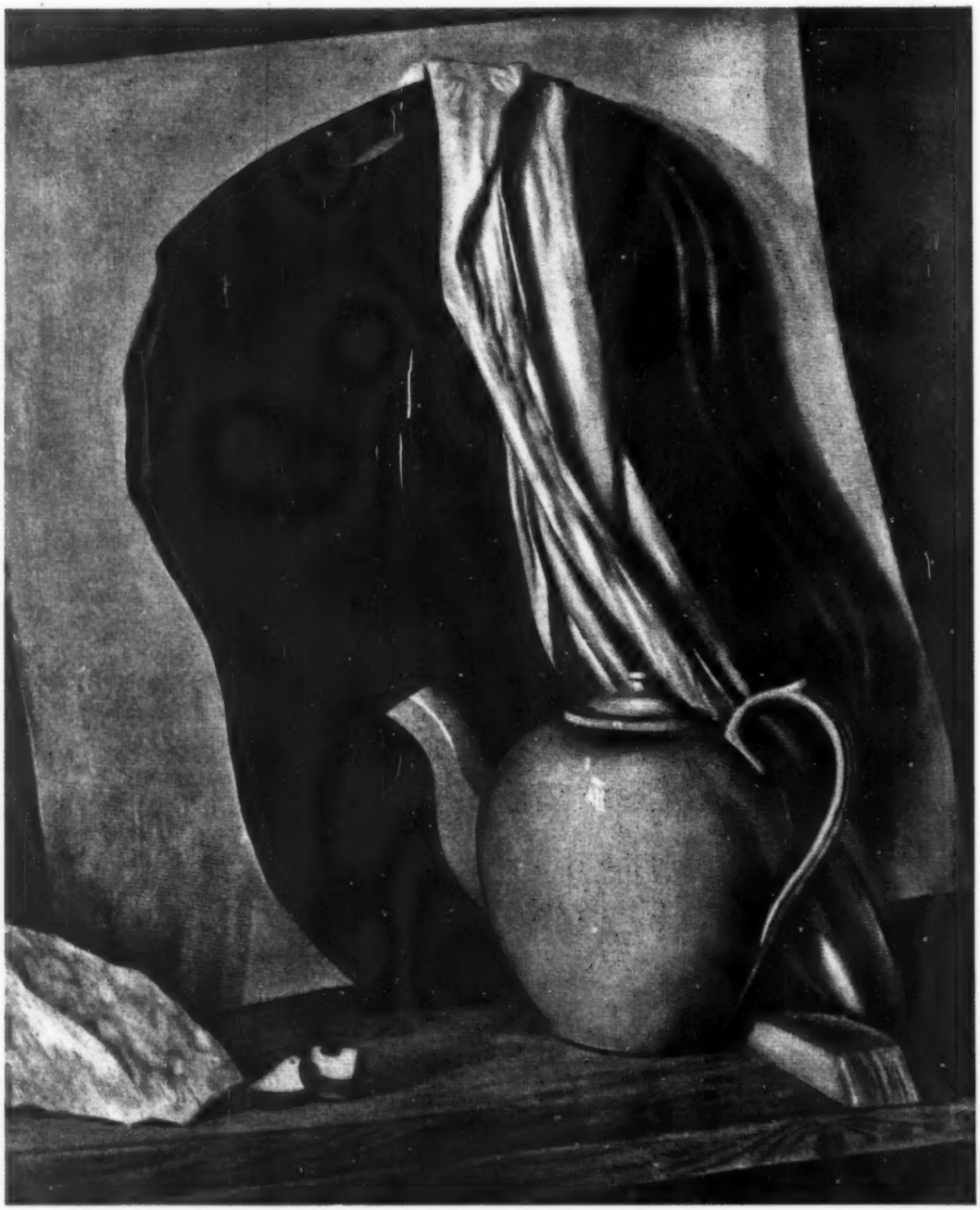
POMPEJANISCHES WANDBILD STILLEBEN MIT TAUBEN

Das Bild erschafft eine neue Wirklichkeit, die sich in ihrer stillebenhaften Abstraktion nur der künstlerischen Betrachtung eröffnet. Das französische Stillleben ist ein reiner Formgedanke. Das niederländische Stilleben suchte durch eine virtuose Kunst der Nachahmung die dekorative Pracht und vor allem die Fülle der Gegenstände zu erfassen und als einen Teil der unendlichen Welt im Bild auszubreiten. Das französische Stilleben aber, wenn es nicht weniger empfänglich für die Stofflichkeit der Natur, das Blühende, Saftige, Glänzende, Flaumige und Durchsichtige der Dinge war, suchte durch das Wenige die Sammlung des Bildhaften in der Ordnung der Fläche darzustellen. Ingres war in seiner Versachlichung des Wirklichen der Nachfolger der gotischen Tafelmaler und der Schüler Poussins. Auch Nicolas Poussin liebte es, in seinen Bildern Stilleben von Geräten, Stoffen, Waffen und Gefäßen anzubringen, und oft verdichteten sich seine ganzen Kompositionen zu einem Stilleben von Flächenformen. In der Beweinung Christi in München liegen in der linken unteren Bildecke eine Schale und ein Krug aus Messing auf einem weißen Laken. Sie dienten der Reinigung des Toten, aber unabhängig von diesem Zweck bedecken sie eine leere Stelle des Bildes mit gegenständlicher Formung. Der Maler hat dieses Stilleben mit einer tiefen Versenkung in das stoffliche und formale Wesen der Gegenstände gemalt, daß es auch abgelöst von der Komposition ein vollendetes Formganzes darstellt. Der Künstler hat seine malerische Anschauungskraft ungeteilt auf dieses Stillleben gerichtet und die Gegenstände nicht allein mit der nachahmenden Empfindung, sondern auch mit der erkennenden Vernunft erfaßt. In dem Bilde der Rebekka am Brunnen erfüllen die Krüge, die am Boden stehen oder von den Mädchen getragen werden, durch ihre gerundete, geschlossene Gleichgewichtsform den Zweck einer stillebenhaften Beruhigung des Bildes, und in dem Tanz um das Goldene Kalb bestimmt das Monument durch seine Reliefgestalt die Flächenform und den stillebenhaften Zusammenhalt des Bildes. In

MARIA VAN OOSTERWYCK

der linken untern Bildecke liegt hier zudem ein Tamburin, der als Einzelform den Tanz allegorisiert und eine leere Stelle füllt. Die kleinen Stilleben in den großen Kompositionen deuten Momente an, wo die Beruhigung der Bilder zu absoluter Stille verstummt, und sie enthalten in ihrer abseitigen Vereinzelung auch ein Gleichnis, aus dem die Formidee des ganzen Bildes abzulesen ist. Die gedanklichen Werte des Sinnbildlichen und des Formalen sind in den französischen Bildern meist reicher entwickelt als die Nachahmung. Nicolas Poussin gab seinen Bildern jene ebenmäßige Flächigkeit der Farbschicht, die zur Formsättigung der orientalischen Kunst sowie der byzantinischen Mosaiken und der gotischen Miniaturen gehört. Die Gestaltungen des Bildes haben neben ihrem visuellen Sinn auch eine formale Bedeutung für die Belebung und Füllung der Fläche, indem sie einmal die dargestellten Dinge farbig körperhaft wiedergeben, aber zugleich innerhalb des Bildrechteckes zu einem stillebenhaften Geflecht verbunden sind. Die Harmonie des Ganzen wird dabei aus den Entsprechungen und Beziehungen zwischen den benachbarten und gegensätzlichen Farben und Linien abgeleitet. Die Figuren bleiben in den Bildern Poussins auch in der Bewegung unbewegt, da sie in die durch Umrisse und Töne sichtbar gemachten Spannungen der Fläche verflochten sind. Diese stilistische und stillebenhafte Beruhigung der Komposition ist aber auch bei David, Ingres, Manet und Puvis de Chavannes zu finden. Vor allem hat Paul Cézanne in seinen zahlreichen Stilleben in Öl und Aquarell diese flächenmäßige Durchbildung der Komposition zu einer Vollendung gebracht, bei der die gegenständliche Ähnlichkeit der Nachahmung restlos überwunden ist zugunsten einer rein formalen Wertung der dargestellten Wirklichkeit. Wie Ingres erscheint auch Cézanne in der Gesamtentwicklung der französischen Kunst als ein Bewahrer, der die altmeisterliche Überlieferung wieder aufnehmen und die französische Kunst von fremden Einflüssen befreien wollte. Unermüdlich und mit fanatischer Zähigkeit

JEAN BAPTISTE OUDRY, DIE WEISSE ENTE



W. SCHUCHAJEW, STILLEBEN

SIMÉON CHARDIN. STILLEBEN

arbeitete er an der Reinigung und Vervollkommnung des Stils, der die Sinneseindrücke mit der dekorativen Flächenbedeckung und der intellektuellen Formung in Einklang bringen sollte.

Im achtzehnten Jahrhundert ist die Bildform des Stillebens von Siméon Chardin mit dem Stilempfinden behandelt worden, das er ebenso der Schule wie der eigenen Veranlagung dankte. Auch Chardin ging nicht von der stofflichen Eigenart der Dinge und der Nachahmung ihrer Oberflächenschönheit aus, obwohl er ein sehr feines Empfinden für alle Tonwerte besaß, sondern von der Einheit und Ordnung der Rechteckfläche des Bildes. Er war schlichter als Cézanne, und es erwies sich auch bei ihm, daß die in Paris geborenen Maler im allgemeinen eine größere Zurückhaltung der Bildbetonung wahrten als die Meister der Provinz. Chardin malte Küchenstilleben. Er vermied die Diagonalen und Schrägen, die Cézanne zur Verkörperung der Farben verwandte, und fand in dem Nebeneinander der Dinge in der Fläche den Sinn des Bildes erfüllt. Seine Stilleben suchen in den kleinen Veränderungen und Abwandlungen des Ähnlichen den besonderen Reiz der Darstellung. Die Motive wiederholen sich in einem malerisch phantasievollen Wechsel und das einzelne Bild wie die Reihung des ganzen Werkes werden von einer Harmonie der Dehnung und der Messung geheimnisvoll erfüllt.

Eugène Delacroix, der Maler der leidenschaftlichen Reiterkämpfe und Überfälle, liebte auch die Stille der Blumen und er malte sie in der verschwiegenen Beseelung, die er den ruhenden Tigern und Löwen gab. Gegenstände hat er nur selten dargestellt, weil er die lebendige Natur suchte, aus der ihm der heiße Atem der Schöpfung entgegenwehte. Delacroix malte öfters Blumenbuketts, denn er teilte mit seiner Zeit den Geschmack für die Buntheit des Dekorativen und die Bewunderung für die holländischen Stilleben der de Heem, Willem Kalf und van Beijeren. Dabei übersetzte er wie Chardin und Cézanne die Nachahmung der Natur in das Formgewebe der Bildebene, daß sich

L. LINARD, STILLEBEN MIT AUSTERN

seine Blumen im Bilde auch in einem übertragenen Sinn zu einem Bukett zusammenfügten. Die Natur erschien ihm, wie Baudelaire bemerkt, als eine von Zeichen und Bildern erfüllte, unerschöpfliche Sichtbarkeit, aus der seine Phantasie die Motive auswählte, die der Idee des Bildes entsprachen und die er in der Ordnung des Bildes neu zusammensetzte. Die Maler der Phantasie, heißt es bei Baudelaire weiter, suchen im Diktionär der Natur nur die Elemente, die sie zur Belebung ihrer Bildgedanken brauchen, während die Maler ohne Phantasie den Diktionär selber kopieren. Vor allem durch die Phantasie hat Delacroix wie die meisten französischen Maler dem Stilleben die formale Einmaligkeit und Vollendung gegeben.

Wenn das Stilleben in der französischen Kunst jene Vollendung des geschlossenen Bildes bedeutet, bei der nicht die Nachahmung, sondern die Beziehung der Formen zur inneren Spannung der Fläche das Wesentliche ist, gehörten auch die Impressionisten, die das Blühen nicht nur der Blüten, sondern aller lebendigen und stofflichen Erscheinungen durch Licht und Farbe wiedergeben konnten, zu den Meistern dieses Stiles. Manet vereinigte in seinen Stilleben den Formbegriff der Poussin, Le Nain, Ingres und Cézanne mit der malerischen Versinnlichung und Vergeistigung der Farbe, die er an Delacroix bewunderte. Er sezte seine Früchte und Blumen mit dem reinsten Stilgefühl in die Fläche und gab ihnen zugleich den Zaúber des zartesten Flaumes und eines seidenen Glanzes. Er besaß die künstlerische Kraft des Sehens, daß er den Pflanzen und Früchten ihr eigenstes Leben und Wesen entziehen und in der abstrakten Ebene des Bildes wie in einem Präparat seines wissenschaftlichen Geistes festhalten konnte. Bei dieser scheinbaren Kälte der Arbeit erfaßte er aber die tiefste Einheit von Leben und Bild und von Nachahmung und Form, und das Stilleben wurde durch ihn um die erstaunlichsten farbigen und formalen Erkenntnisse bereichert. Manet malte einzelne Pfirsiche, Fische, Zitronen und Rosen umgeben von de- Leere des Raumes oder von dem

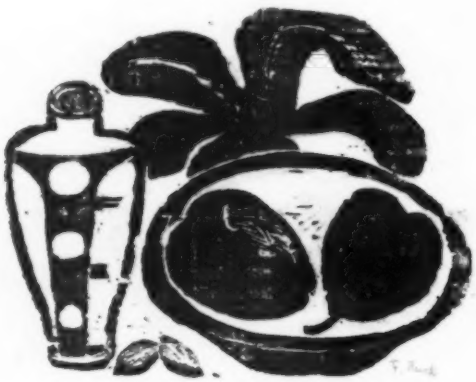
A. DUNOYER DE SEGONZAC, DER GEMÜSETOPF

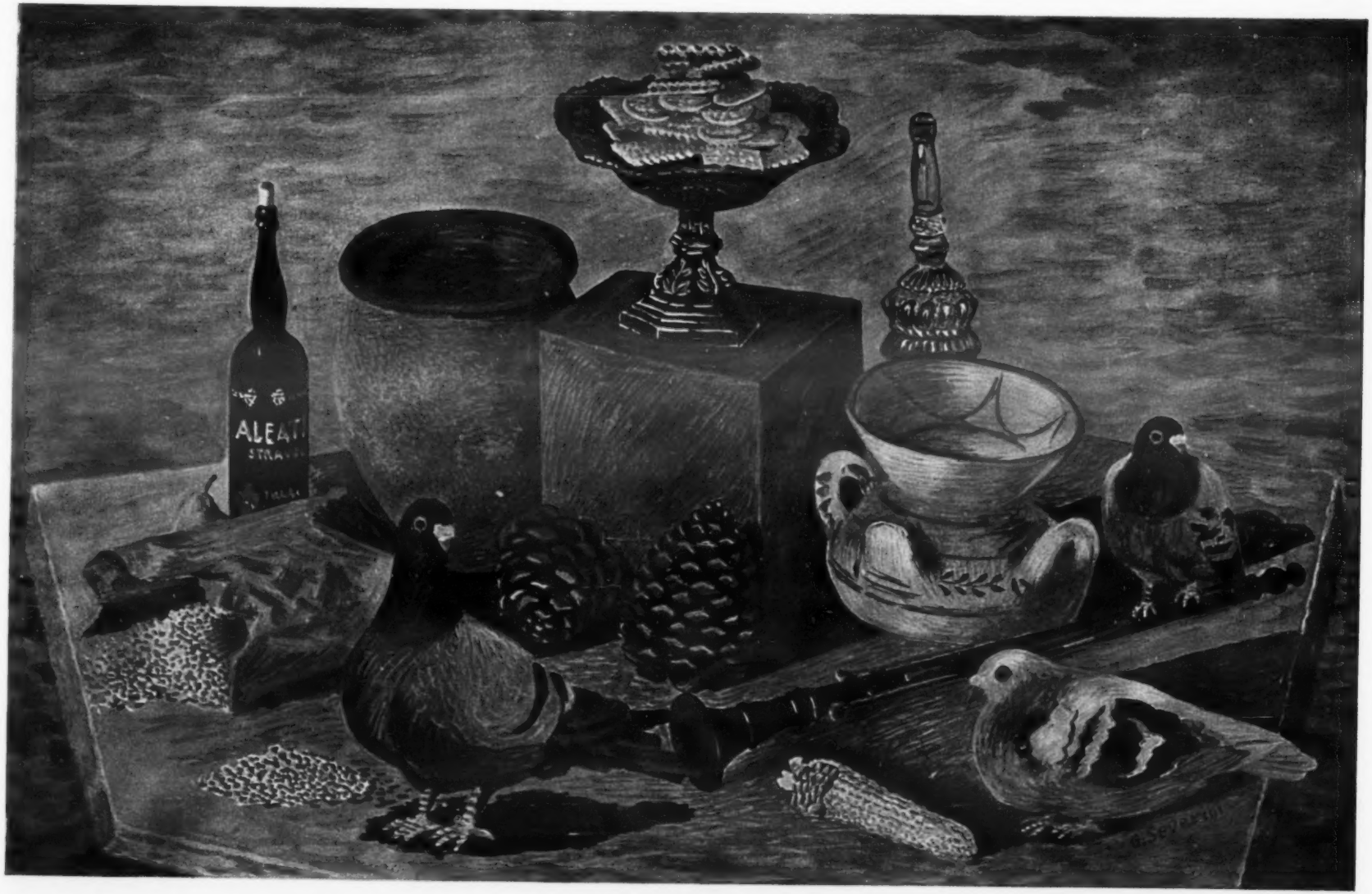
hellen Ton der Fläche. Er besaß eine Fühlung der Nerven und ein Formgefühl der Augen, daß er im Sehen schon die sinnlichen Reize in Formwerte umwandelte und in seinen Bildern Spiegelung und vorbedachte Form mit einem Raffinement vermischte, daß die Grenze zwischen künstlerischem Instinkt und technischer Intelligenz kaum mehr zu erkennen ist.

Es sind von französischen Malern sehr viele Bildnisse und Stilleben gemalt worden, aber es hat sich unter ihnen nie eine Sonderung nach Porträtisten und Stillebenmalern ausgebildet wie in der holländischen Schule. Das französische Bild ging aus der Abwandlung des Ähnlichen, aber nicht aus der Wiederholung des Einen hervor. Das Stilleben und das Bildnis liegen innerhalb der Bildgattungen an jener Grenze, wo die Kunst den Reiz einer Liebhaberei annimmt. Bildnis und Stilleben haben meist eine persönliche Beziehung des Malers zu den Menschen und zu den Dingen zur Voraussetzung und gehören einem malerischen Gebiet an, auf dem die Künstler ihre originalsten Einfälle zur Wirkung bringen können. Daher erfährt man aus den französischen Bildnissen und Stilleben über den Geist und Geschmack der Maler mehr als über die dargestellten Modelle und Dinge. Bei den großen Kompositionen muß sich der Künstler an die Bedingungen der Stoffe, der Figurenzeichnung, der Gruppierung und der Bildharmonie halten, während er beim Bildnis und beim Stilleben ganz seinem künstlerischen Trieb folgen kann. Bildnis und Stilleben sind die persönlichen Äußerungen der Maler, und sie erscheinen wie erste Skizzen als abgespaltene Einzelheiten einer großen einheitlichen Darstellungskunst, die das Leben als Ganzes umfaßt. Mit dem Augenblick halten sie aber immer einen Teil der unverlierbaren und unzerstörbaren Dauer fest. Die Künstler malten ihre Stilleben und Bildnisse wie die Dichter ihre Verse schreiben, indem sie die metrische Form durch ihre persönliche Eingebung und Empfindung beleben.

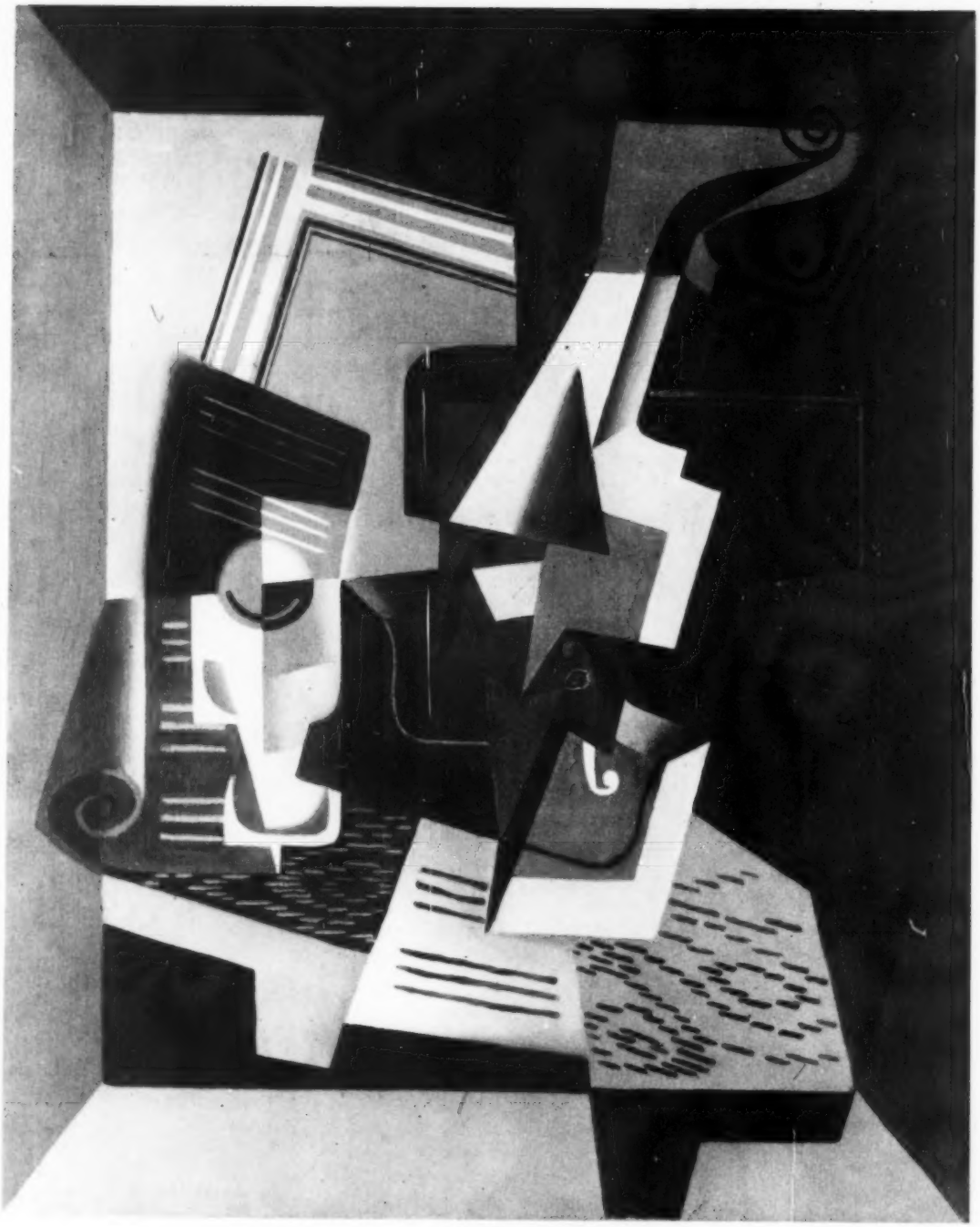
In Frankreich wurde die Kunst im Mittelalter und in den neuern Zeiten vornehmlich durch weltliche und menschliche Beziehungen und Bindungen bestimmt. Sie wurde als Liebhaberei, als schöner Zeitvertreib, als kunstvolles Handwerk gesucht und schien eingegeben von der Lust an der Welt und an der Zahl und Art der künstlerischen Begabungen. Diese subjektive und spielerische Note des künstlerisch-malerischen Wesens trat im Bildnis und im Stilleben besonders deutlich hervor. Beide dienten durch die Darstellung des Menschen und der nebensächlichen Gegenstände dem persönlichen Gefallen, aber zugleich enthielten sie in ihrer Bildordnung ein Gleichnis aller Ordnung, die in der Welt zu finden ist, und einten darin das subjektive Moment ihrer Entstehung mit dem objektiven Moment der Vollendung. Bildnis und Stilleben ergeben sich aus zufälligen Begegnungen der Maler mit Menschen und Dingen, aber durch die künstlerische Arbeit trennen sich die Maler von ihrer persönlichen Neigung für die Erscheinungen und verwandeln im Bilde jeden Eindruck, von dem sie bewegt und angeregt werden, in ein bildliches malerisches Sein, das, einmal als Form entstanden, durch sich selber weiterlebt und weiterwirkt.

Ulrich Christoffel

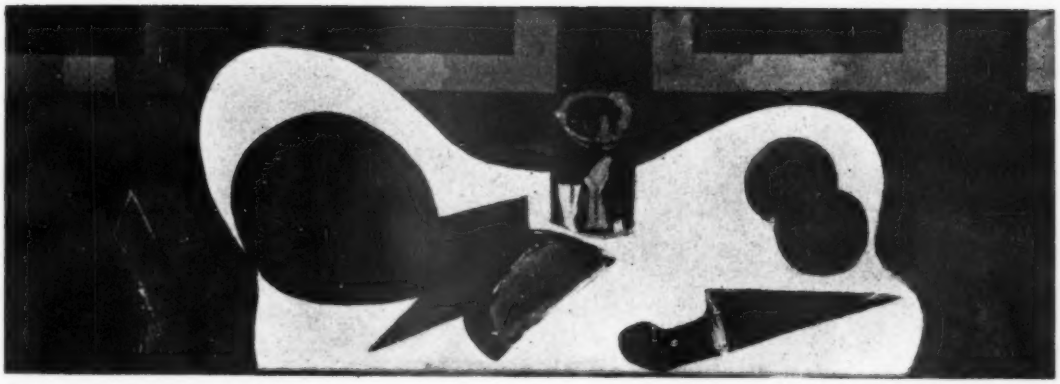




G. SEVERINI, STILLEBEN



JUAN GRIS, GEIGE UND GLAS (1918)



GEORGES BRAQUE BROT (1943)

DAS KUBISTISCHE STILLEBEN

Das Stilleben als eine selbständige Bildgattung in der Kunst und die moderne exakte Naturwissenschaft haben eine gemeinsame Geburtsstunde.

Beide entstanden nach der Sprengung der christlich ideellen Geschlossenheit des Mittelalters und nach der Entdeckung der natürlichen Gestalt der Welt in der Renaissance. Über den natürlich sichtbaren und über den geistigen Weltzusammenhang hinaus war man zu einer intensiveren, aber isolierten Betrachtung der Dinge und Erscheinungen gekommen. Der Blick in die Welt war ausschnitthaft geworden, und die Interpretation der Welt hatte sich in einen Eingriff verwandelt. Die Kunst, das Stilleben ersetzte die aus solcher Trennung entstandene Kluft zwischen Mensch und Welt durch die Entdeckung und Darstellung der vielen einzelnen individuellen Erlebnismöglichkeiten. So bringen z. B. die niederländischen Stilleben Zusammenstellungen der heiteren Vielfalt und Kostbarkeit des natürlichen und geselligen Lebens. Das Biedermeier sieht die Gegenstände der Natur mit zärtlicher Innigkeit, der Impressionismus entdeckt ihre atmosphärische Leichtigkeit und Geschlossenheit, van Gogh die überall aufflammende Elementarität, Paula Becker-Modersohn ihre warme Erdenschwere usw.

Die Naturwissenschaft dagegen läßt alle diese verschiedenen Verbindungsmöglichkeiten, die im Stilleben entdeckt und sichtbar gemacht werden, außer acht. Sie zieht den einschneidenden Trennungsstrich immer schärfer und bewußter. Die alltäglichen Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt enthüllt sie als Sinnestäuschungen und wendet ihre Aufmerksamkeit nur auf die ideellen, vom Menschen unabhängigen Fälle der Erscheinungen, auf die Gesetze.

Sowohl die Stillebenkunst als die Naturwissenschaft basieren in ihrer subjektiven und objektiven Interpretation der Umwelt auf einer Loslösung der Erscheinungen aus dem Zusammenhang des Lebens. Beider Betätigungsraum ist nur scheinbar mit der uns alltäglich umgebenden Wirklichkeit identisch, im Grunde ist er aber rein geistig oder theoretisch — still, wie die deutsche aus dem Niederländischen entnommene Wortform dieser Bildgattung es ausdrückt, oder tot, wie die mehr tatsächliche, französische Deutung, nature morte, es benennt.

In unserer Zeit bahnt sich eine merkwürdige Annäherung zwischen subjektiver und objektiver Erlebnisfähigkeit an. Die Naturwissenschaft ist auf entscheidende, sich aber der Objektivierung prinzipiell entziehende Tatsachen gestoßen. Die einzelnen Disziplinen haben sich auf eine allgemeine Verwandtschaft hin erweitert, und die Forscher verspüren die Neigung zu philosophischer oder religiöser Deutung ihrer Er-

gebnisse. In der modernen Stillebenkunst stoßen wir auf die Darstellung objektiver, nur dem Geist zugängiger Tatbestände in einer völlig neuen Bewußtseinssphäre.

Die Anfänge dieser Entwicklung können wir schon bei Cézanne feststellen. Er hat als erster mit dem Problem gekämpft, daß die alltägliche Wirklichkeit, die wir seit der Renaissance perspektivisch wahrzunehmen gewohnt sind, nicht mit dem Raum der Kunst identisch ist. Der Impressionismus brachte die letzte Darstellungsmöglichkeit dieses zwischen Auge und Welt schwebenden Raumes. Cézannes Bestrebung war, wie er sagte, aus dem Impressionismus „quelque chose de solide et de durable" zu machen: Er baute in seinen Bildern einen neuen, festgefügten Raum.

Auf dem Stilleben von Cézanne, Seite 19, sind die einzelnen Gegenstände in Farbe und Form gegeneinandergestellt. Gegen den weichen, dunklen Hintergrund, der sich rechts stark aufhellt, schiebt sich das steife, weiße Tischtuch. Die locker gegebenen Blumen stehen rechts beinahe abgeschnitten senkrecht und lösen sich doch im hellen Grund. Nach rechts neigen sie sich flockig gegen die prallen, fest konturierten Birnen. Jeder Linienführung läuft eine andere entgegen. Gegen die Senkrechte der Stuhllehne führt die scharfkantige Waagrechte des Tisches, von dieser schwingt schräg das Tischtuch, das aber hart in rechtem Winkel wieder nach oben biegt. Diese Beispiele lassen sich beliebig vermehren, da die Gegenüberstellung von Formen die Komposition des Bildes ausmacht.

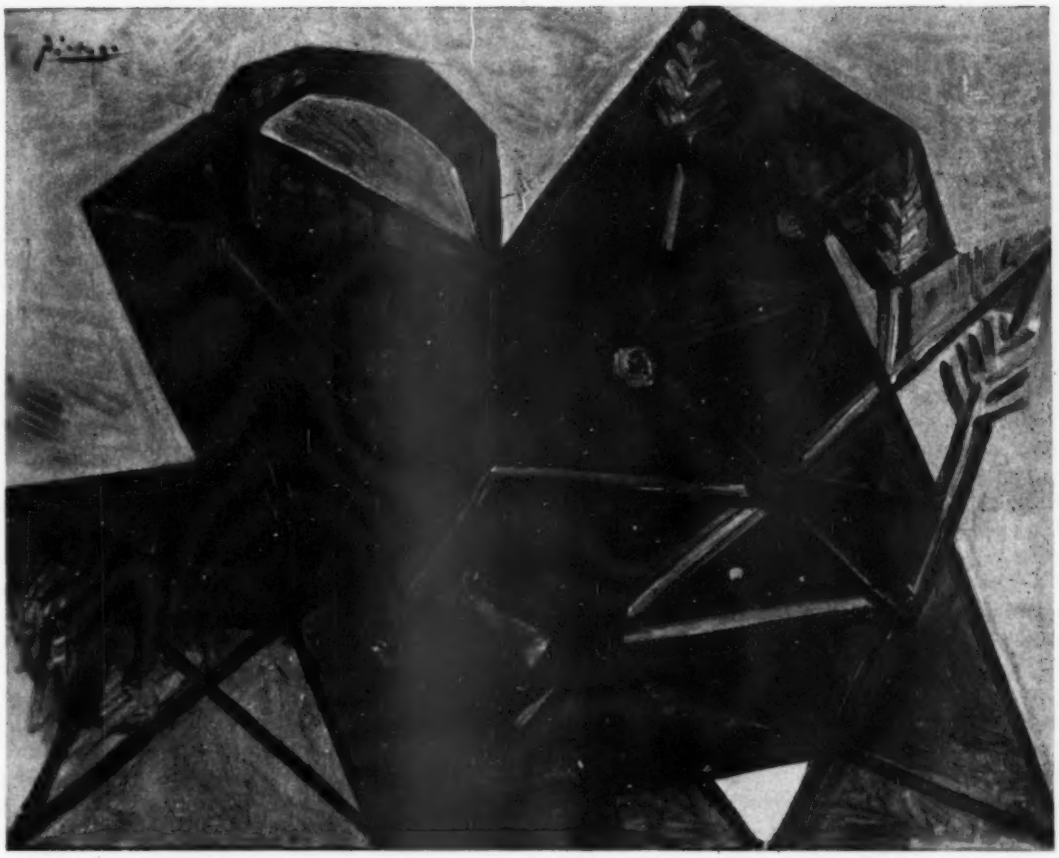
Obwohl man durch die waagrechte Dreiteilung, die Cézanne fast immer verwendet, von Vorder-, Mittel- und Hintergrund sprechen kann, werden diese Gründe nicht im Sinne eines perspektivischen Raumes entwickelt. Der helle Hintergrund bringt keine Weite, der dunkle keine Tiefe. Auch die Diagonale des Tischtuchs ist nicht raumbildend. Die Dinge selber schaffen durch ihre Gegenüberstellung einen Raum, der sich nicht von vorne nach hinten entwickelt, sondern mehrdimensional, wie die Spannung der Gegensätze ist.

Dies ist das grundsätzlich Neue bei Cézanne. Hier haben die Kubisten von ihm gelernt. Die Harmonie seiner Kompositionen wächst aus der Auswiegung von Kontrasten. Diese schließt er außerdem zu einer Einheit zusammen durch das ihm eigene Mittel der Farbmodulationen und durch die häufig wiederkehrende Durchdringung und Umspielung der Farbmassen, in die er alle Formen auflöst, mit Blau. Dies bläuliche Schweben der Bildfläche hat aber keine impressionistische Wirkung. Es ist gleichsam der Strom des Gefühls, der, mit einer der blauen Farbe eigenen geistigen Erregung, in vielfältigem Reichtum bald vom hellen Grund über Vase, Tisch und um die Früchte herumgleitet, bald aus den Blattmassen oder aus dem dunklen Grund hervordringt. Aber auch diese, das Gefühl verpflichtende Harmonisierung in Blau erhält einen besonderen Reiz durch die Spannung zu der ihr zugrunde liegenden gedanklichen Komposition, in der die Gegenstände sich zu verselbständigen drohen.

Cézanne hat das alte Problem des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt zu einer Spannung der Gegenstände untereinander objektiviert, die der Mensch gedanklich und bewußt zu bewältigen hat. Er spürte die überhandnehmende Gewalt der Dinge, aber er hat sie noch zu bändigen verstanden. Man kann dies auf unserem Stilleben und auch auf anderen Bildern oft am deutlichsten an den Früchten sehen. Cézanne sagte einmal: „Avec une pomme je veux étonner Paris." Wir wissen, daß die Bewältigung dieser Aufgabe der Kampf seines ganzen einsamen Lebens war.

Die nächste Generation unterstützte die Eigenständigkeit der Dinge. Und mehr als dies, mit revolutionärer Gewalt werden die Hüllen der äußeren Erscheinungsformen gesprengt. Durch die Zerstörung der stofflichen und optischen Einheit entdeckt man mit den kubischen Werten der Dinge zahllose neue Beziehungen. Jede Eigenschaft eines Gegenstandes entwickelt eigene Ansichten und neue Perspektiven. Aus diesen schaffen die Kubisten ihre Bilder.

Man kann sich auf dem Stilleben von Juan Gris das Gegenständliche von Tisch, Geige, Notenblättern und Glas noch zusammensuchen. Aber keines dieser Dinge wird uns als Ganzes sichtbar vorgeführt. Fragmente der Formen, z. B. der Geige, sind über das ganze Bild verstreut, nicht, damit wir, was der Künstler getrennt hat, wieder zusammenfügen, sondern: mit ihnen sind uns Reminiszenzen, Erinnerungen an die Hand gegeben, mit deren Hilfe unsere Phantasie geweckt und geleitet werden soll: wir haben ein musikalisches Stilleben vor uns, aber nicht in dem Sinne, in dem man gewöhnlich harmonische Formen oder Farben musikalisch nennt, sondern in einem viel wirklicheren, realeren Sinn. Die Art der Darstellung des Glases z. B. bewirkt nicht die Vorstellung eines Trink-



PABLO PICASSO, STILLEBEN MIT FRÜCHTEN (1942)

gefäßes, sondern man sieht es gleichsam hell klingen. Oder überläßt man die Augen dem Spiel der Flächen, ihren beinahe unkontrollierbar vielfältigen Überschneidungen und ihrer vielschichtigen Durchsichtigkeit, so empfindet man, durch die Geigenbruchstücke angeregt, eine Fülle von gestrichenen Tönen. Dunkle Passagen sind von hellen, breitgestrichene von Staccato, und Fortissimo ist von Piano gefolgt. Man hört dies alles nicht, sondern man s i e h t es. Und so wie man beim Hören von Musik vergangene, gegenwärtige und wohl auch zukünftige Tonfolgen zugleich im Ohr wiederklingen läßt, so gleitet das Auge, sie verbindend, über die vielgetönten Flächen. Es bleibt dem Beschauer ganz überlassen, ob er an einer hellen Stelle verweilt, ob er eigenartige Zusammenklänge von Farbflächen liebt, oder ob es ihn in die durchsichtigen, sich öffnenden Tiefen der Vielschichtigkeit hinabzieht. Alle diese Möglichkeiten und noch viel mehr liegen in diesem ernsten, aber doch leichtgefügten, klaren Stilleben. „J'assaie de concrétiser ce qui est abstrait", hat Gris einmal gesagt. Hier ist ihm das Konkretisieren, das Sichtbarmachen durch Farbe und Form, von bisher nur Hörbarem gelungen.

Die Stilleben von Georges Braque zeigen eine neue Verfestigung der Formen, die sich in den zwanziger Jahren ganz allgemein, und bei Braque besonders entwickelte. Eine reizvolle Zwischenstellung auf diesem Wege nimmt das Stilleben mit Büchse, Glas,

Pfeife und Früchten in warmer Tönung aus Braun, Grün und Weiß ein. Die Gegenstände sind alle deutlich und mit wenigen Mitteln fast plastisch greifbar, das Glas z. B. und das Häufchen Nüsse. Und doch ist jedes von einer seltsam eigenwilligen Lebendigkeit. Kein Ding ist von seinem Schatten zu trennen, der es erweitert oder sich wie eine Hülle um ihn herumlegt, so daß alle Konturen geisterhaft vibrieren. Es ist, als ob das grüne Tuch gerade von einem Zauber, wie ein Tischleindeckdich auseinandergebreitet worden wäre, nur für solche zum Genuß, die den Früchten, dem Wein und der Pfeife über dem alltäglichen Gebrauch auch einen geistigen Sinn abgewinnen können. Das spätere Stilleben mit Brot, Messer, Glas und Früchten bringt mit einer weiteren Verfestigung der Formen ihre magische Gewalt noch deutlicher hervor. Ihre elementare und unheimliche Spannung wird, wie immer bei Braque, durch die vorherrschenden warmen Farbtöne gedämpft. Die alltäglichen Dinge eines Mahles sind einfach in die Fläche ausgebreitet. Kühn schwingt das Tuch, hart steht dagegen die rechteckige Wandvertäfelung. Hell und dunkel, spitz, rund und geschwungen sind großzügig aber scharf gegeneinander ausgewogen. Die Deformierung des Brotes, der hinter dem Glas aus seinem geraden Verlauf herausgezogene Tisch und die strenge Isolierung der Gegenstände machen diese einfachen Dinge zu rätselhaften Kräften, die nur durch die gezeigte Härte der Fügung und durch geistige Anstrengung in Ordnung gehalten werden können. „J'aime la regle qui corrige l'émotion", sagte Braque einmal zu Gris. Und dieser antwortete: „J'aime l'émotion qui corrige la regle." Damit haben beide Freunde sich selber sehr treffend charakterisiert. Braque hat immer eine Fülle erdhafter Substanz zu binden und zu formen; darum betont er die Regel. Dagegen spürt man bei dem Spanier Gris die Kontemplation, oft den Theoretiker, so daß er mit Recht das Gefühl an erster Stelle nennt.

Daß man mit dem Schritt hinter, durch die Erscheinungsformen der Dinge in gefährliche Nähe zu den elementaren Kräften der Welt gerät, zeigen Picassos Bilder am deutlichsten, da seine Vitalität ihm erlaubte, diesen Sprung mit besonderer Kühnheit zu wagen.

Unser Stilleben zeigt einen gelblichbraunen Korb mit runden, grünen Früchten, gelbgrünen Ähren und rotem Mohn (die drei helleren Dreiecke mit den schwarzen, spinnenartigen Mitten im rechten dunklen Dreieckskomplex). Alle Formen des Bildes sind, bis auf den Korbhenkel, zwei geschwungene Halme und die schematisch gegebenen Ähren, mathematische Figuren: Dreiecke, unregelmäßige Vierecke und ein paar Kreisflächen. Die Farben sind von beruhigender Ausgewogenheit. Feinste Mischungen aus gelben und grünen Tönen werden von den drei roten Mohndreiecken und den schwazen Konturen belebt. Die oberen hellen Stellen sind leicht mit Blau getönt. Dieses kehrt kräftiger in dem hellen Dreieck rechts unten wieder. Dieses kleine, lichte Dreieck und die beiden hellen (gelb) links unten lösen das ganze vielflächige, schwere Gebilde, so daß es trotz der kräftigen Farben, trotz der dicken schwarzen Umrisse zu schweben anfängt. Diese Bewegung wird durch die tierfüßig windmühlenartige Beweglichkeit der Ährenhalme nach rechts gerichtet. Doch halten die dunklen, in die unteren Ecken ziehenden Dreiecke, der geschwungene Henkel des nach rechts ziehenden Korbes und die nach oben gerichteten Ährenköpfe dies Davonschweben auf. Doch bleibt der Eindruck einer schweren, aber in sich beweglichen und gegliederten Masse, die nach oben, die ins Helle steigen will. So wie der Gesamtausdruck des Bildes einen sich selbst lösenden Widerspruch zeigt, so ist es auch mit allen Einzelheiten. Jede Form löst sich in sich selbst und trägt so zugleich das Ganze. Wie man es beim Anblick eines Früchtekorbs empfinden mag, ist das ganze Bild mit vitaler Lebendigkeit angefüllt. Sie schreit einem aus dem roten Mohn förmlich entgegen, tönt durch die lichttragenden Halme und Ähren, steigt und fällt über die Unruhe der schwarzen Konture, surrt beweglich in den Knoten der Halme, ruht friedlich in den runden Früchten im viel Raum bergenden Korb und sammelt sich in dem großen dunklen Dreieck hinter den Ähren.

Nicht die Gegenstände Korb, Früchte und Blumen sind hier gemeint, sondern ihre unsichtbare elementare Lebendigkeit wird aus der Tiefe gehoben und durch das Mittel der labilen Gegensätzlichkeit von Farben und Formen sichtbar gemacht. Das Leben selber in ungreifbarer, potenzieller Realität steht hier vor uns.

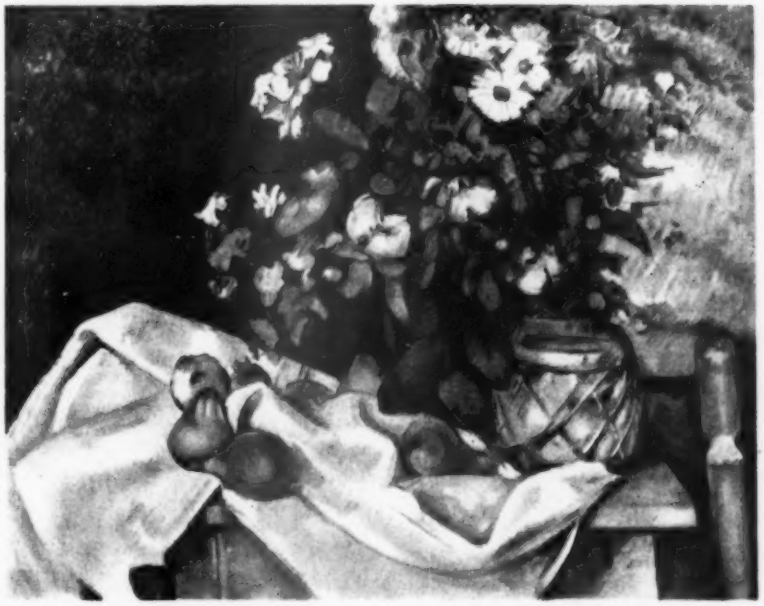
Das gleiche sahen wir, auf andere und vielleicht nicht so geschlossene und eindeutige Weise auch bei den anderen Stilleben. Überall schuf sich bisher unsichtbares Leben, bei Gris als Tönendes, bei Braque in magischer Kraft, bei Picasso als Kräftezentrum, einen sichtbaren Raum. Daß dieser nicht im üblichen Sinne greifbar sein kann, versteht sich von selber. Seine exi-

stentielle Wirklichkeit ist gerade durch die Labilität und Kohärenz gekennzeichnet, in der Ding, Raum und Zeit eines sind. Besonders Picasso ist diese absolute Vereinigung gelungen. Bei Braque haben die Dinge zwar raumbildende Kraft, aber ihr Raum ist nicht wirklich, sondern nur symbolisch geschlossen. Bei Picasso ist aber jedes Ding mit seiner Bedeutung identisch. Alle Richtungen des Raums sind in jeder Form beschlossen: Im Kreis zieht sich der Raum in der Fläche rund zusammen und ist doch zugleich voll Beweglichkeit, der vielflächige Korb bringt all seine Möglichkeiten im Konkreten, wie sie das Dreieck im Abstrakten enthält. Jedes Ding ist als Einzelnes und in der Gesamtheit mit der Unendlichkeit des Raumes geladen. Es erfährt seine Bestimmung allein durch den jeweiligen Zugriff des bewußt denkenden Menschen.

Damit ist ein Höhepunkt in der Entwicklung der Stillebenkunst erreicht. Die isolierte Betrachtung der Gegenstände und die Herstellung all der Beziehungen zwischen den Dingen unter sich und dem Menschen, auf denen das Stilleben bisher basierte, haben sich nach der Freiheit der Dinge sowohl, als auch nach der des menschlichen Geistes hin entwickelt. Die Dinge sind wieder, und zwar diesmal nicht ideal, wie im Mittelalter, sondern real zu einer Einheit zusammengeschlossen und der Unendlichkeit des Lebens zurückgegeben worden. Erkennen und Darstellen ist nun nicht mehr objektives Sichgegenüberstellen und nicht mehr, wie in der vorangeganganen Stillebenkunst, Bestimmung durch subjektive Gestimmtheit, sondern eine bewußte, freie, verantwortungsvolle, immer wieder neu zu leistende Aktion inmitten der Unendlichkeit des Werdens, die immer still ist.

Die exakte Naturwissenschaft befindet sich mit den mikrophysikalischen Entdeckungen, mit der Relativitätstheorie, die übrigens einen Begriff wie „Dingraumzeit" geprägt hat, in einer analogen Lage. Dies soll hier nur deshalb noch einmal betont werden, damit klar wird, daß es sich nicht um eine künstlerische Einzelentdeckung handelt, sondern um eine allgemein geistige Situation, in der Kunst und Wissenschaft wieder vor die gleichen Probleme gestellt sind.

R. Wankmüller-Freyh



P. CÉZANNE, BLUMEN UND FRÜCHTE

DIE REBELLION GEGEN DEN KUBISMUS

In der Sphäre der reinen Vernunft sich zu bewegen, ist den wenigsten nur gegeben: den wahrhaft philosophischen Geistern. Die reine Formanschauung, wenn sie auch das höchste Glück des schöpferischen Menschen ist, seine Erfüllung im eigentlichsten Sinne, vielleicht ist auf die Dauer der Anspruch doch zu groß. Die Welt eine geordnete Raumvorstellung, wo bleibt der Mensch mit seinem Ich, seiner Psyche, seinem Widerspruch, seinen Konflikten? Die Reinigung der Formvorstellungen durch den Kubismus war notwendig, nachdem das 19. Jahrhundert sich verschweift hatte in einem banalen Hang zur Formlosigkeit; alles, was nach Giotto kommt, weist schon diese Tendenz. Aber die Welt, wie es nach den Schöpfungen des Kubismus den Anschein haben könnte, ist kein Stilleben. Stilleben, aus dem der Mensch ausgeschaltet ist. Die Rebellion gegen den Kubismus, die die letzten 25 Jahre Kunstschaffen charakterisiert, ist der Versuch, den durch ein Äußerstes an Objektivierung ausgetriebenen Menschen wieder einzusetzen in seine Rechte. Charakteristisch ist, daß das letzte Schlagwort in den Pariser Kunstdiskussionen „humaniser" heißt, wenn darunter sich sehr häufig auch nur ganz vage Begriffe verbergen, in vielen Fällen nichts anderes als eine kleinbürgerliche Sehnsucht nach dem Gefälligen und Einschmeichelnden.

Der Mensch beginnt wieder zu fragen nach dem Sinn des Weltgeschehens. Was mit uns geschieht, warum ist das so, könnte, müßte es nicht anders sein?! Es kommt zu einer Kritik der Wirklichkeit. Es kommt zu Widerspruch, zu Ablehnung, zur Anklage. Skepsis, die zum Manifest wird. Von Rouault hat man gesagt, seine Bilder seien „Manifeste". Der Richter, den er so oft gemalt hat, es ist, als ob Rouault, der gottgläubige Katholik, fragen wollte, welch furchtbare Vermessenheit ist es, Gericht zu sitzen über andere, welche Anmaßung, verdammen und schuldig sprechen zu wollen. Oder zu müssen, denn dieser Richter bei Rouault — anders als bei Daumier, der in dem Richter die routinierte Gesetzesmaschine sieht und bekämpft — ist eher eine tragische Figur. Einer, der im Gewissenskonflikt zurückschreckt vor der Aufgabe, für die er durch die Gesellschaft bestellt ist. Diese Dirnen, diese Gaukler, die er malt, ist es nicht, als ob da einer an die Gewissen appelliert: seht, auch das ist ein Mensch, das habt ihr, die Gesellschaft, aus dem Menschen gemacht!

Die Reaktion auf den Expressionismus in Deutschland ist die „neue Sachlichkeit", auch „magischer Realismus" genannt: Grosz, Dix und die Photomontagen von John Heartfield. Seele, Geist, „das Kosmische", in die der Expressionismus flüchtete, wird abgelehnt als Weltflucht, als Schwindel. Die Realität, das sind die Kräfte und Mächte, die die Existenz der Völker und Massen bestimmen. Die künstlerische Handschrift, weg damit. Wenn die Ästheten sich daran delektieren, wichtig ist, daß das Volk, die breiten Massen uns verstehen. Das Volk, der Matrose, das Dienstmädchen, der Arbeiter, was hat man da als Kunst? Den Öldruck. Machen wir, damit wir von den Massen verstanden werden, künstlich den Öldruck. (In einer Diskussion, die ich mit George Grosz hatte, einigten wir uns dahin, die Malweise den „arrivierten Öldruck" zu nennen.) Sachdarstellung, klar, deutlich, bündig wie ein Protokoll, bemühen wir uns objektiv zu sein. Das interessante Ich, das „Künstler" heißt, hat zu verschwinden (wie Flaubert hinter seinen Figuren verschwinden wollte). Indem wir feststellen, entlarven wir. So zeichnet George Grosz „Das Gesicht der herrschenden Klasse", die Ausbeuter und die Nutznießer der Ausbeutung, so zeigt Dix den Krieg, goyahaft das wahre Gesicht des Krieges, den Schützengraben, das Blutbad, das Sterben, das Zerfetztwerden im Drahtverhau. Die Massen glauben nicht mehr an Gemaltes und Gezeichnetes. Das Geläufigere, von der Illustrierten Zeitung und vom Film her, ist ihnen die Photographie. Sie glauben (es ist aber auch nur ein Aberglaube), der Photographie könne man glauben, sie sei echt, dokumentarisch. So erfand Heartfield die Photomontage. So fing er an, das von der Kamera fixierte

Tatsachenmaterial zu gruppieren, in- und nebeneinanderzukleben. Die Perspektiven verrücken, das heißt die Tatsachen des politischen und sozialen Alltags in die richtige Perspektive zu rücken. Die Welt verändern wollen, der Weltverbesserer lebt im Optimismus seines Zukunftglaubens. Er glaubt an Entwicklung, an die Möglichkeit einer Entwicklung. Das bewegt sich auf jener unteren Ebene, wo weitere Fragen nicht gestellt werden, vor allem nicht die Frage nach der Sinnlosigkeit des angeblich Sinnvollen.

Der Surrealismus, skeptisch in seiner Einstellung gegenüber einem Chaos, das sich Welt, vernunftgemäß organisierte Welt, nennt, sieht nicht Gesetz walten, sondern Zufall. Zufall im Sinne Humes: „l'équivalent de l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons par rapport aux Causes réelles des événements." Auch in den modernen Wissenschaften, der Mikrophysik, Biologie, Agronomie, Demographie, wo die Möglichkeiten, die Wahrscheinlichkeiten das Essentielle sind. Breton spricht von „hasard objectif". Hinter und über den physischen Kräften wirken stärker, bestimmender die unbewußten Kräfte: die Imagination, die Halluzination, die Triebe, die Wünsche. „Sich von allen logischen und moralischen Vorurteilen befreien", predigt Breton. Als „le seul objet réel, actuel" bezeichnet er „notre désir". Man sammelt Wirklichkeitselemente auf, Wirklichkeitsfetzen — „le plus grand nombre possible de restes optiques" (Breton) —, reißt sie aus ihrem Zusammenhang, isoliert sie, setzt (Max Ernst, Dali) diese isolierten Objekte alogisch, erfinderisch schöpferisch in einem Zusammenhang, der schon durch das Drastische des Kontrastes überrascht. Man nennt das „depaysement", systematisch die Dinge entwurzeln; durch Versetzen aus ihrem gewohnten Milieu, durch Hineinstellen in neue Beziehung nehmen sie einen neuen, unerwarteten Aspekt an. „Accouplement de deux réalités en apparence inaccoupables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas", beschreibt Max Ernst das. Das klassische Beispiel, könnte man sagen, sind die Zentauren- und Sphinxdarstellungen, Menschenkopf und Tierleib, die von Spanien bis Indien, in Kreta, in Griechenland, in Ägypten, in der ganzen vorderasiatischen Kunst vorkommen. Das Beispiel aus der altmexikanischen Kunst ist die gefiederte Schlange. Was Logik war, solange die Dinge isoliert betrachtet wurden, wird zur Phantasmagorie, Überwirklichkeit, die Skepsis, Kritik, Entlarvung jener Fragwürdigkeit ist, die als so sinnvoll angesehen werden will. Das ist die „collage". Nicht nur bildlich, auch im geistigen Sinne werden heterogene Elemente zusammengeklebt, um das, was sich logischer Ablauf, natürliche Ordnung nennt, zu entlarven. Geistreicher Kampf gegen den Geist, der sich einbildet, seine Abstraktionen seien die Wirklichkeit.

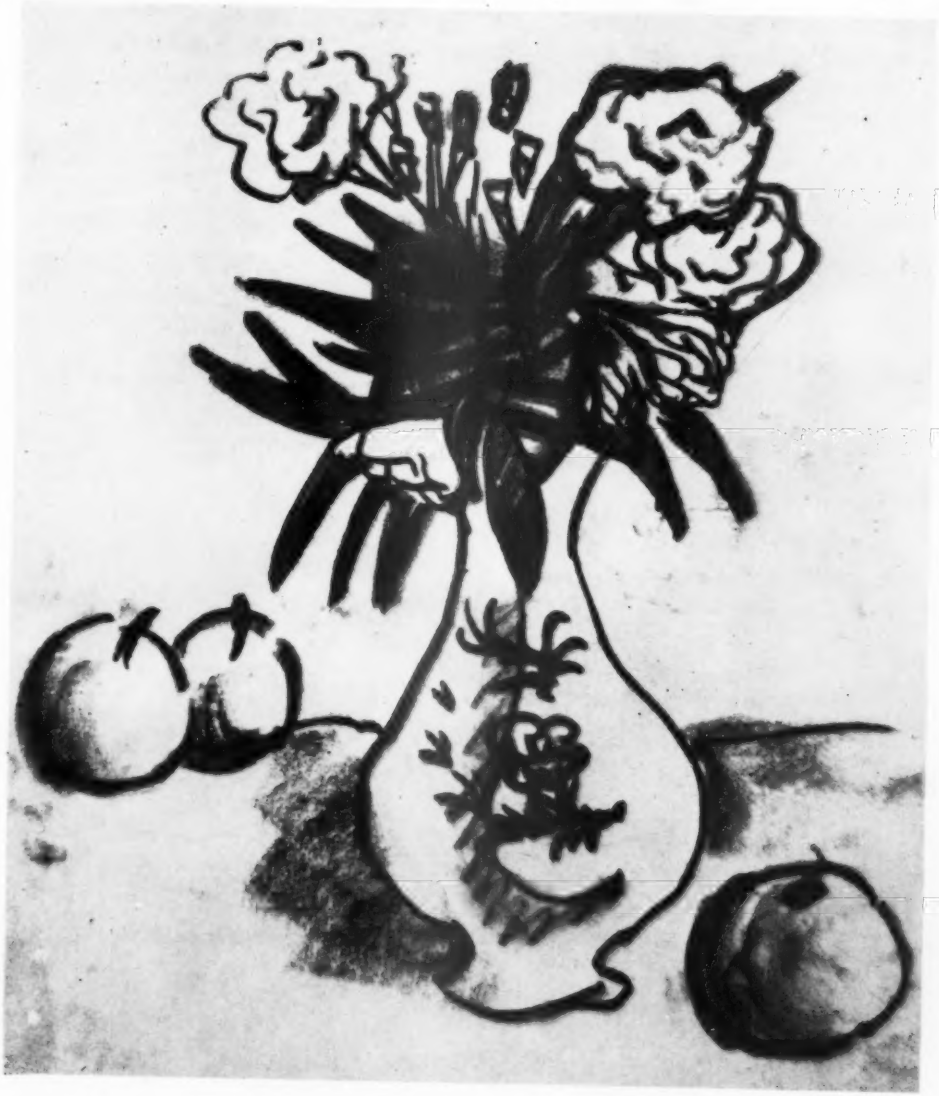
Es ist das Aufbegehren des Un- und Unterbewußten gegen die Selbstzufriedenheit, die als wahr und wirklich nicht anerkennen will jene mythischen Kräfte, die aus den dunklen Untergründen des Ich, aus psychischen Zwischenschichten, aus Traum und Wachtraum empordrängen. Ist der Versuch, in Traumpsychogrammen abzureagieren die Lebensangst eines sich fragwürdig gewordenen Lebens. Die Ängste, die Verzweiflung, die schmerzhaften Erlebnisse projiziert man, um sich zu befreien, wie der Primitive, wie der Zauberer der primitiven Welt auf menschenfremde Wesen. Der späte Picasso, Masson. In Massons „Kampf der Vögel" wird schicksal-, wird zwanghaft abreagiert, was die Seele an entfesselten Halluzinationen durchrast. Es ist wie bei Hieronymus Bosch, dem ersten, dem großartigsten Surrealisten, der Gewissensqual und Höllenängste in schaurig-wonnigen Visionen entwickelt zu einem, wie Karl Justi es genannt hat, „eigenen System der Konstruktion des Monströsen". Das Höllische bei Masson, der Alptraum, dem der Surrealist mit verzweifelter Anstrengung, mit somnambulen Kräften sich zu entwinden trachtet, ist die technische Zivilisation.

Daniel Henry nennt die Kunst Massons eine „tragische Kunst": „The work of his predecessors, the Cubists, lives in an Eden from which unhapiness and death are banished. Their world has neither beginning nor end... This is a lyrical art. Whereas the world of Masson, this world of forces, is shaken by frenzied passions. It is a world where people are born and die, where they are hungry and thirsty, where they love and kill..."

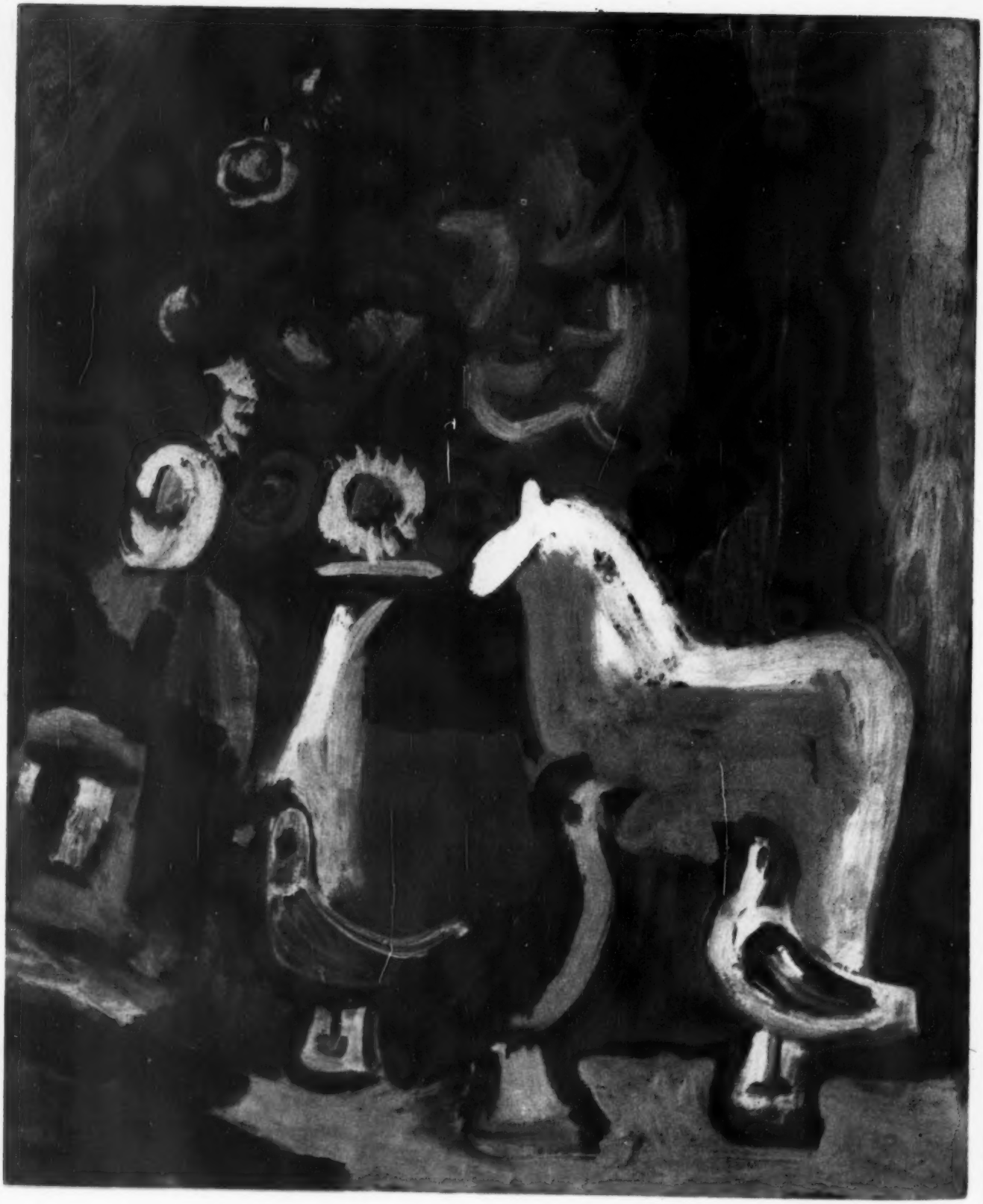
Der tragische Zwiespalt: Erscheinung und Vorstellung, Sein und Sinn ist bei Paul Klee überwunden. Vielmehr er existiert nicht. Es ist nicht mehr Auseinandersetzung mit den fatalen Gegebenheiten, nicht Alptraum wie bei Masson, nicht Wegstreichen wie bei Kandinsky, kindhaft, d. h. wie ein neuer Mensch, der noch unbelastet ist von Traditionen und Konventionen, an die geglaubt wird, baut er sich einen Kosmos auf. Traum und Wunder. Alles Schöpferische ist Wunder, ist Zauberei. Bei den Primitiven ist es der Medizin-

mann, der Zauberer, der die Fetische schnitzt und die Götter formt. Klee formt nicht Götter, er formt eine Welt. Mit eigenem Ablauf der Geschehnisse, mit eigener Statik, eigener Logik. Picasso sucht methodisch, wissenschaftlich die Raumvorstellungen festzulegen. Der Raum, magische Beschwörungsformel, mittels der in Jahrhunderten der Künstlermensch sich bemüht hat, die Erscheinung zu fixieren, ist für Klee nicht Gesetz, nicht mehr Bindung, ist gemachte Erfindung, die auch wieder verworfen werden kann. Wenn der Künstler Schöpfer ist, Schöpfer seiner Welt, warum soll er nicht eine freie, überirdische Raumordnung schaffen, wo wie im Traum die Häuser auf den Bäumen wachsen, der zwitschernde Vogel als Tonmaschinerie montiert ist? Bei Klee sind die Darstellungsmittel autonom geworden. In der zweidimensionalen Fläche Raum entwickeln, ist Mühung aller Malerei aller Zeiten. Aus solcher Hilfskonstruktion der Ratio wird bei Klee Element der Phantasie. Er phantasiert eine neue Raumordnung, für die die Gesetze der Schwerkraft, der Dichte, der Verdrängung nicht existieren. Raum, der nicht bevölkert wird mit Erscheinungen oder Schemen der Erscheinung, in dem die Gebilde wachsen aus eigener Struktur, Wachtraumgebilde, die neben der physischen Welt eine Realität der Imagination beanspruchen. *Paul Westheim*

Übertragen ins Deutsche aus dem Werk „El Pensamiento artistico Moderno". Verlag Ars, Mexiko, 1945.



AUGUST MACKE, STILLEBEN (1912)



GABRIELE MÜNTER ÜBER SICH SELBST

Ich bin laut Geburtsschein geboren am 19. Februar 1877 um 3 Uhr nachmittags in Berlin.

Daß meine Vorfahren mir die künstlerische Veranlagung mitgegeben hätten, läßt sich weder nachweisen noch herausdeuten. Meine frühe Neigung zum Zeichnen kam ganz aus mir selbst und fand in meiner Familie so wenig Förderung wie in der Schule. Als ich 14 Jahre alt war, fiel die Treffsicherheit auf, mit der ich Köpfe meiner Umgebung in bloßem Umriß wiedergab. Auf einer zweijährigen Vetterlesreise in den USA 1898—1900 zeichnete ich eifrig die Verwandten in mein Skizzenbuch, nur auf Ähnlichkeit bedacht.

Ich war schon 24 Jahre, als ich nach München kam und in der Schule des Künstlerinnen-Vereins (da die Akademie damals den Frauen noch verschlossen war) regelrecht zu arbeiten begann. In der modernen „Phalanxschule" wurde ein Jahr später Kandinsky mein Lehrer, der es bald aufgab, mir etwas beibringen zu wollen, da ich — wie er sagte — alles von Natur hatte. Er hat meine Entwicklung und mein Schaffen bis 1916 begleitet, am feinsten verstanden und dadurch gehegt und gefördert, daß er es nie zu beeinflussen versuchte. Aus anfänglichen Studien und der Art des damaligen Naturalismus kam ich bald zu dem befreiten Strich des Impressionismus und zu Farbenholzschnitten, die einen erst technisch bestimmten Versuch zu vereinfachter Formgebung und flächig gebreiteter Farbigkeit bilden.

1908 fand ich hier in Murnau am Staffelsee in kurzer Spätsommerzeit bei höchstem Arbeitsschwung zu der mir gemäßen Weise von Malerei. Ich malte zusammen mit Jawlensky, der aus Frankreich nachimpressionistische Anregungen zu unmittelbarer Farbenwirkung und mächtig zusammengefaßter Gegenstandsgestaltung mitgebracht hatte, und mit Kandinsky, der sich langsam und folgerichtig aus sich selbst auf sein frühes, ihm lange schwer greifbares Ideal des reinen, von Naturnachahmung nicht gehemmten Ausdrucks hin entwickelte. Vor allem wies mir die Volkskunst den Weg, namentlich die um den Staffelsee einst blühende bäuerliche Hinterglasmalerei mit ihrer unbekümmerten Formvereinfachung und den starken Farben in dunklen Umrissen.

Von nun an bemühte ich mich nicht mehr um die nachrechenbare „richtige" Form der Dinge. Und doch habe ich nie die Natur „überwinden", zerschlagen oder gar verhöhnen wollen. Ich stellte die Welt dar, wie sie mir wesentlich schien, wie sie mich packte. Man sagte, meine Bilder seien bescheiden und innerlich. Viele dunkle, nächtliche waren dabei, und manchmal war um die schlichten Dinge etwas wie ein Geheimnis. Später nannte man mich oft verwandt mit Munch, doch handelte es sich dabei nicht um Einflüsse, sondern um gelegentliche Gleichgestimmtheit. Man darf nicht vergessen, daß andre Bilder von mir aus unbeschwerter Augenlust stammten, auch gibt es hin und wieder drollige Züge. Ich bin nicht auf eine dauernde Stimmung festgelegt und stülpe der Welt keine vorgefaßte Weltanschauung über.

Ohne mein Zutun kam ich 1909 unter die Gründer der „Neuen Künstler-Vereinigung München", die nächst der norddeutschen „Brücke" die Avantgarde des Umsturzes bildete, der die Kunst unseres Jahrhunderts einleitete. Als 1912 sich der Kreis des „Blauen Reiters" bildete, war ich von Anfang an ebenso dabei. Mit den Werken der allbekannten Meister wurden meine Arbeiten von Kunsthändlern vertreten und weit durch Deutschland und darüber hinaus bekannt gemacht — von Moskau bis Chicago. Ich brauchte nichts dazu zu tun.

Der Krieg zerriß 1914 unseren Kreis. Von 1915—1920 lebte ich in Skandinavien, hatte dort für mich allein große künstlerische Erfolge, verlor aber die Fühlung mit dem Kunstleben in Deutschland. Als ich zurückkehrte, blieb ich fremd und rührte mich kaum, wieder zur Geltung zu kommen. Auf meinem Wanderleben in Pensionszimmern wurde auch nicht viel aus dem Malen, dafür pflegte ich in dem Jahrzehnt von 20—30 in aller Stille die Zeichnung in meinem Skizzenbuch. Seit 1931 lebe ich in Murnau, wo ich schon 1909 ein Anwesen erworben hatte, und male. Um die neuesten Kunstrichtungen habe ich mich nicht bekümmert. Die Diktatur, die mich seit 1937 zwang, mein künstlerisches Dasein zu verbergen, und der Krieg vollendeten meine Zurückgezogenheit, ohne meine Arbeit zu hemmen oder zu verbiegen. Ich male immer noch so, wie mir der Pinsel gewachsen ist. Gegen die jüngeren Jahre ist wohl die Keckheit zurückgegangen und die Zahl der lichteren und ausgeglicheneren Bilder gewachsen.

Gabriele Münter, Stilleben

MALER-ATELIERS

Einst, als München noch heil war, schimmerte es nächtens da und dort unter den Dächern mondig hinter Glaswänden. Das waren die Malerateliers, in der Phantasie der Bürger Stätten ungezügelten Lebensgenusses, wenn nicht der Verruchtheit; in Wahrheit meist Schauplätze der Arbeit, manchmal der Not. In den fettesten Jahren des bürgerlichen Wohlstands gab es freilich die sybaritischen Ateliers der „Malerfürsten": eines Makart, eines Lenbach, eines Stuck, wo schöne Frauen zwischen kostspieligen bric-à-brac den Künstlern und deren Anhang die Illusion rubenshafter Daseinsfülle verschafften. Den äußersten Gegensatz zu der — um mit Feuerbach zu reden — „asiatischen Trödelbude" Makarts bildet der klösterlich kahle Raum, in dem Caspar David Friedrich malte, und den wir durch das Bild seines Freundes Georg Friedrich Kersting kennen. „Wo nehmen Sie denn in solcher Kalkluft die Anregung für die Arbeit her?", wurde Friedrich von einem Besucher gefragt. Worauf der Maler auf Stirn und Brust deutete und sagte: „Von hier und hier." Um die Typologie des Ateliers zu verevollständigen, sei neben dem Prunkatelier à la Makart und der Mönchszelle à la Friedrich noch das extravagante Atelier à la Gauguin genannt.

Als Gauguin von Tahiti nach Paris zurückgekehrt war, mietete er in der Rue Vercingetorix ein Atelier, das er mit wenig Mitteln im „barbarischen Stil" der Südsee ausstattete: er ließ die Wände mit Chromgelb streichen, wie seinerzeit das Haus in Arles, wo er mit van Gogh gewohnt hatte; die Tür vom Vorraum zum Atelier schmückte er mit tahitanischen Motiven und der Inschrift „Te-Tarura", die in der Maorisprache etwas Haarsträubendes bedeutete; Diwans, Teppiche, ozeanische Waffen, ein paar Bergkristalle auf dem Kamin, dazwischen seine farbenstarken Südseebilder (in weißgestrichenen Rahmen) schufen mit Unterstützung eines tahitanisch plappernden Papageis eine exotische Atmosphäre, die dem zivilisationsmüden Künstler behagte und seine Besucher verblüffte.

Epater les bourgeois ist heute nicht mehr Mode. Die Künstler kleiden lich unauffällig und vermeiden in ihren Ateliers jede pittoreske Note und „künstlerische" Unordnung. Sie betonen gerne den Werkstättencharakter ihrer Arbeitsräume; alles soll zweckmäßig, soll sachlich sein. Gischias Atelier erinnert mit seiner spiegelblanken, glatten Sauberkeit an eine Klinik. Bei Fernand Léger wird man an das Studio eines Konstrukteurs erinnert. Fougeron und Pignon lieben ein Milieu von fast proletarischer Schlichtheit. Auch Picasso, neuerdings viel mit Tontöpferei beschäftigt, fühlt sich bei der Arbeit wohl in werkstattähnlichen Räumen. Nur Matisse, einer älteren Generation angehörend, braucht eine Umgebung, die sein für farbsinnliche Reize so empfängliches Auge anregt. *L. Z.*

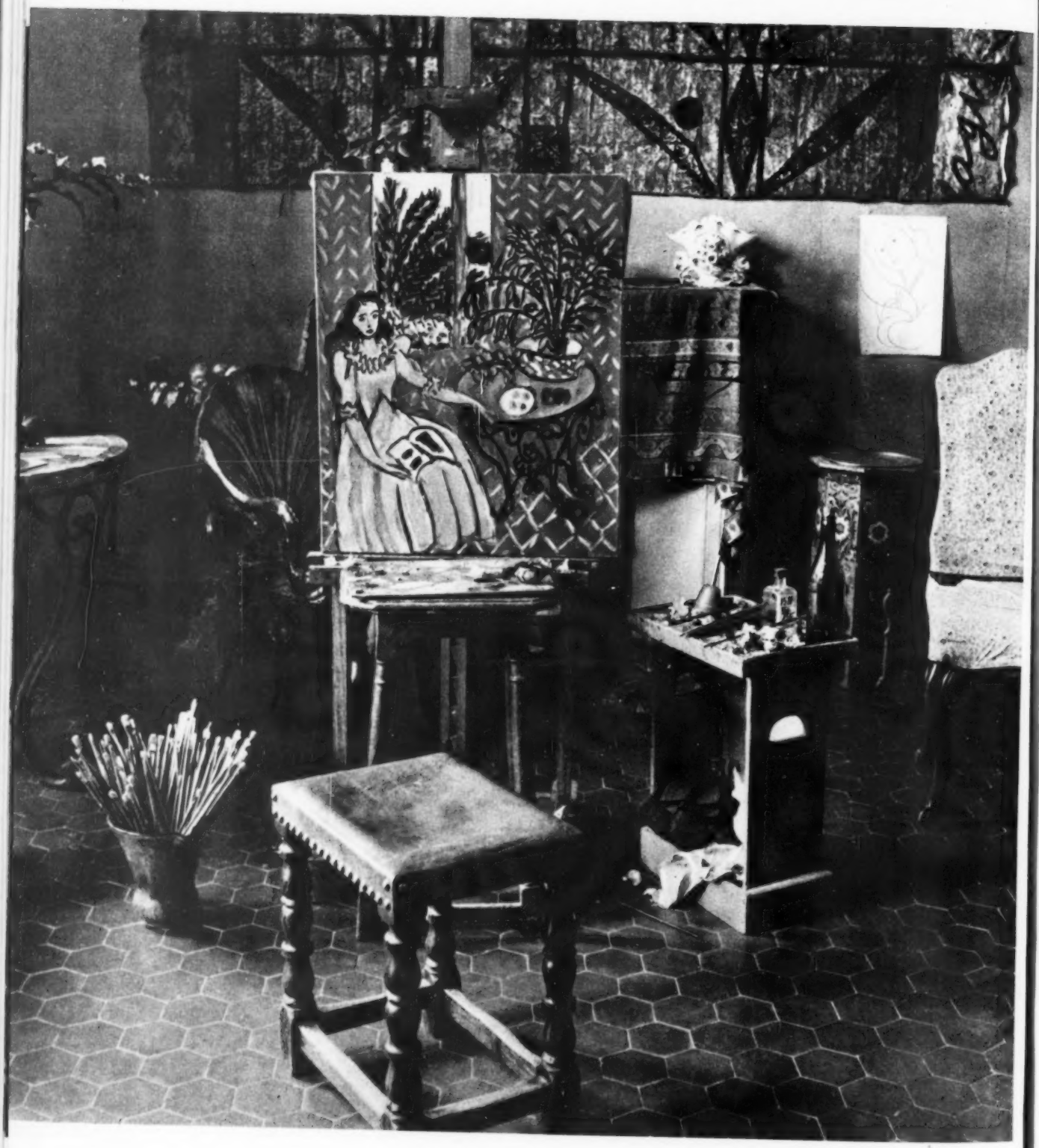
Atelier Pablo Picasso

ATELIER PIGNON

ATELIER FOUGERON

ATELIER LÉON GISCHIA

ATELIER FERNAND LÉGER



ATELIER HENRI MATISSE

WALTER RENZ, STILLEBEN

DAS BEGRÄBNIS DES GRAFEN ORGÁZ

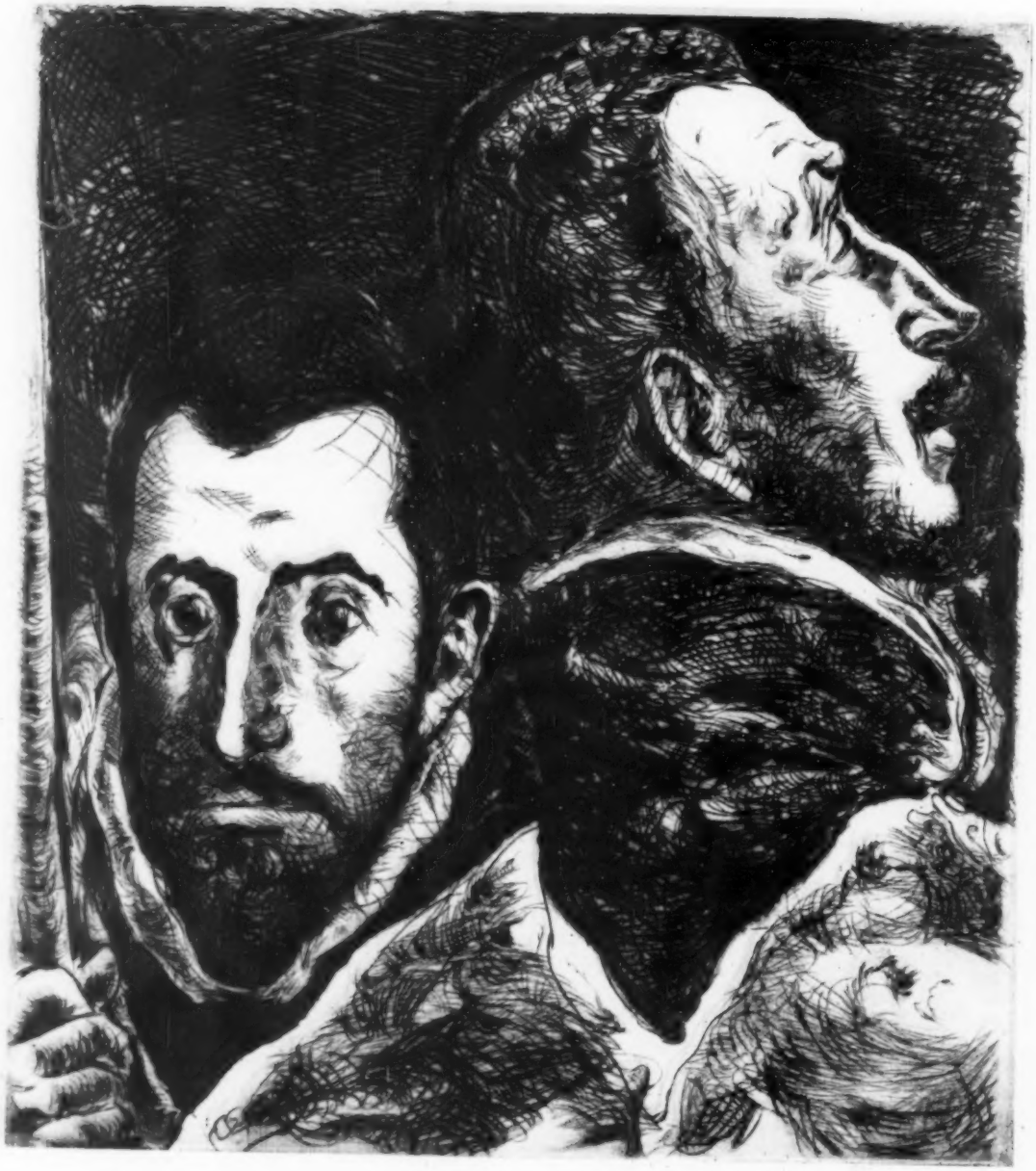
Wir traten in die Kirche des heiligen Thomas ein und standen vor Grecos berühmtestem Wandgemälde, der Bestattung des Grafen Orgáz. Wer sich in dieses Gemälde versenkt, vergißt sehr rasch, was er von seiner Entstehung als Wissen mitbrachte. Unter dem Bilde auf der schwarzen Steinplatte ist es in goldenen Lettern zu lesen. Die Einwohner der Herrschaft Orgáz hatten es sich einfallen lassen, einem Vermächtnis, das der verstorbene Graf im vierzehnten Jahrhundert zugunsten des Pfarrers von San Thoma und der Armen des Kirchensprengels ausgeworfen hatte, nicht mehr Genüge zu leisten. Sie setzten die Zahlung als verjährt aus, wurden aber durch einen Rechtsstreit, den der Pfarrherr anstrengte, gezwungen, jene Schuldigkeit wieder zu erfüllen. Wie anders handelten doch Sankt Stephanus und Sankt Augustin, als sie vom Himmel herabstiegen, den edlen Gonzalo von Orgáz, der diesem Gotteshaus so schöne Schenkungen silberner und goldener Schätze vermacht hatte, mit eigenen Händen zu begraben. Die Sterblichen sind unbeständig. Die Dankbarkeit des Himmels aber wirkt Wunder. So ungefähr läßt sich die Inschrift vernehmen. Wer denkt noch, wenn er das Werk des Greco beschaut, an die armselige Geldgeschichte? Hier spricht nur noch das Wunder, aber nicht bloß das der Legende, sondern das eines überwältigend großen Kunstwerkes, der Schöpfung des Greco.

Das Entierro del Conde Orgáz ist für mich die Krone aller Bilder des Greco. Nie hat er über seine Welt mehr ausgesagt als hierin, über den irdischen Rahmen, in dem sie sich bewegt, über den Geist, der sie im tiefsten beseelt. Denn hier sprechen Erde und Himmel zugleich, beide in einem überwältigenden Chor von Stimmen. Zur Bestattung des Grafen Orgáz steigen die Heiligen selbst, Augustinus und Stephanus, herab. Sie bemühen sich in Person um die Grablegung des adligen Mannes, während in den sich zerteilenden Wolken die Gottheit, die Jungfrau Maria, die Scharen der Engel und der Seligen den Abgeschiedenen in Empfang nehmen. Da unten wird er in seiner schwarzen spiegelnden Rüstung der Erde übergeben. Da oben überschreitet er als nackter Sterblicher, nur mit einem Schurzfell bekleidet, die Pforten der Ewigkeit. Hier der Jubel der von allem Irdischen gelösten himmlischen Geister. Dort die Trauer der Zurückbleibenden. Feierlicher Pomp eines vornehmen Grabgeleites: das stolze, fromme, ritterliche Spanien des sechzehnten Jahrhunderts im innigsten Verein mit den Dienern der Kirche; in der Pracht schwarzer Gewänder, schimmernder Halskrausen und goldstarrenden priesterlichen Ornats, umloht von düsterem Fackelglanz. Das macht die untere Hälfte des Bildes aus. Alles ist hier auf breiter Fläche, aber dicht zusammengedrängt. Die Blicke des Beschauers folgen mit denen der Leidtragenden dem Toten in die Tiefe.

Die obere Hälfte nimmt mehr Raum ein als jene; aufsteigend, sich verjüngend verliert sie sich ums Haupt des Erlösers in einer Flut von Licht im Unendlichen. Aber diese zwei Welten sind innerlich zusammengehalten, nicht bloß durch die Gestalten der beiden Heiligen, die mit liebender Gebärde den Leichnam in die Gruft senken, vielmehr durch die Inbrunst des Malers. Ihre Glut durchdringt das Ganze, den himmlischen wie den irdischen Bereich bis ins Letzte. Alles, was das einzigartige Bild an Gegensätzen und Zusammenhängen enthält, das zwei Vorgänge, einen im Himmel, den andern auf Erden trennt und zugleich miteinander verschmilzt, ist sinnvoll belebt, so wie ja auch die Einzelheiten sich der Gesamtschau aufs innigste und strengste einordnen.

Mit Recht haben die Deuter auf mancherlei Entsprechungen hingewiesen, wie ja überhaupt dieses reifste aller Greco-Werke sämtliche Werte außerordentlich fein gegeneinander abwägt. Da ist im Vordergrund links ein Mönch in brauner grober Kutte, der gesenkten Blickes den Vorgang begleitet, rechts dagegen ein Weltpriester in hauchzartem lichtem Chorhemd, der zum offenen Himmel emporschaut. Da oben sitzen sich auf ein und demselben Wolkensaum Maria und der Graf Orgáz gegenüber, während Christus krönend über beide sich erhebt. Der heilige Augustinus ist der hochbetagte Kirchenvater, in wallendem weißem Bart, St. Stephanus, ein dunkelhaariger, blühend schöner junger Mann, und wie verschiedenartig stattet der Maler in Farbe, Schnitt und Muster, in Gold und Silberstickerei die prunkvollen Meßgewänder der beiden Gottgesandten aus. Der eine ist ganz Güte und Verstehen im Angesicht des Todes, der andere voll ehr-

Walter Renz, Stilleben



W. GEIGER, RADIERUNG NACH EL GRECO

W. GEIGER, RADIERUNG NACH EL GRECO

fürchtiger, keuscher Zurückhaltung. Der fackeltragende Knabe aber, in dem manche den Sohn des Greco erkennen wollen, wagt das umflorte Auge überhaupt nicht hinzuwenden; scheu sieht er vor sich hin. So schließt sich um den Entseelten, der auf der Höhe der Jahre hinweg muß, der Ring der Lebensalter, vom Kinde zum Jüngling bis zum Greis. All dies scheint ein Abbild vollkommenster Ordnung, wie sie vielleicht nur auf dem Boden katholischer Gläubigkeit möglich ist. Auch rein malerisch ist das Bild ein Kosmos für sich.

Darüber hinaus aber bietet es einen unvergleichlichen Ausschnitt spanischen Lebens. Mit unmittelbarster Eindringlichkeit spricht zu uns die Welt des kastilianischen Adels. Greco hat ihm ein Denkmal gesetzt wie kein anderer Künstler. Schon die Gleichheit der Tracht weist alle als Glieder ein und derselben Kaste aus. Das Schwarz der Trauerkleidung läßt sie noch vornehmer erscheinen. Diese ernsten ritterlichen Gestalten voll gemessener Haltung, voll Beherrschtheit sind sie auch im Schmerz. Es ist die gleiche Würde in den scharf geschnitten rassigen Gesichtern, in diesen dunkeläugigen spitzbärtigen Herren, denen man ansieht, daß sie gewohnt sind, den Degen zu ziehen für ihren König, für Christus, für die Jungfrau Maria. Es sind Edelleute, es sind Spanier. Spanier voll Stolz und Leidenschaft, voll Strenge und Glaubensinbrunst. Wie hat es der Maler verstanden in dieser Schar von Männern, die im Augenblick gemeinsamer Trauer um ihren Standesgenossen ein Wunder erleben, jedem einen persönlichen Ausdruck zu geben! Welche Skala von Gefühlen: ernste Versenkung und gedankenverlorenes Vorsichhinbrüten, stummer Schmerz, leise Wehmut, stille Andacht und tränenvolles Leid, fassungsloses Staunen, leidenschaftliche Aufgewühltheit, gläubiger Aufblick und schwärmerische Verzücktheit. Man kann sich an dieser Fülle von Individualität in einem Kreis von Gleichgestimmten, von Menschen desselben Blutes, derselben Erziehung und Denkweise nicht satt sehen. In dieser Gesellschaft des vornehmen Toledo lebte der Grieche, dem das Spanien des sechzehnten Jahrhunderts und nicht nur dieses allein, dem Spanien schlechthin eine der großartigsten Offenbarungen seiner Selbst verdankt.

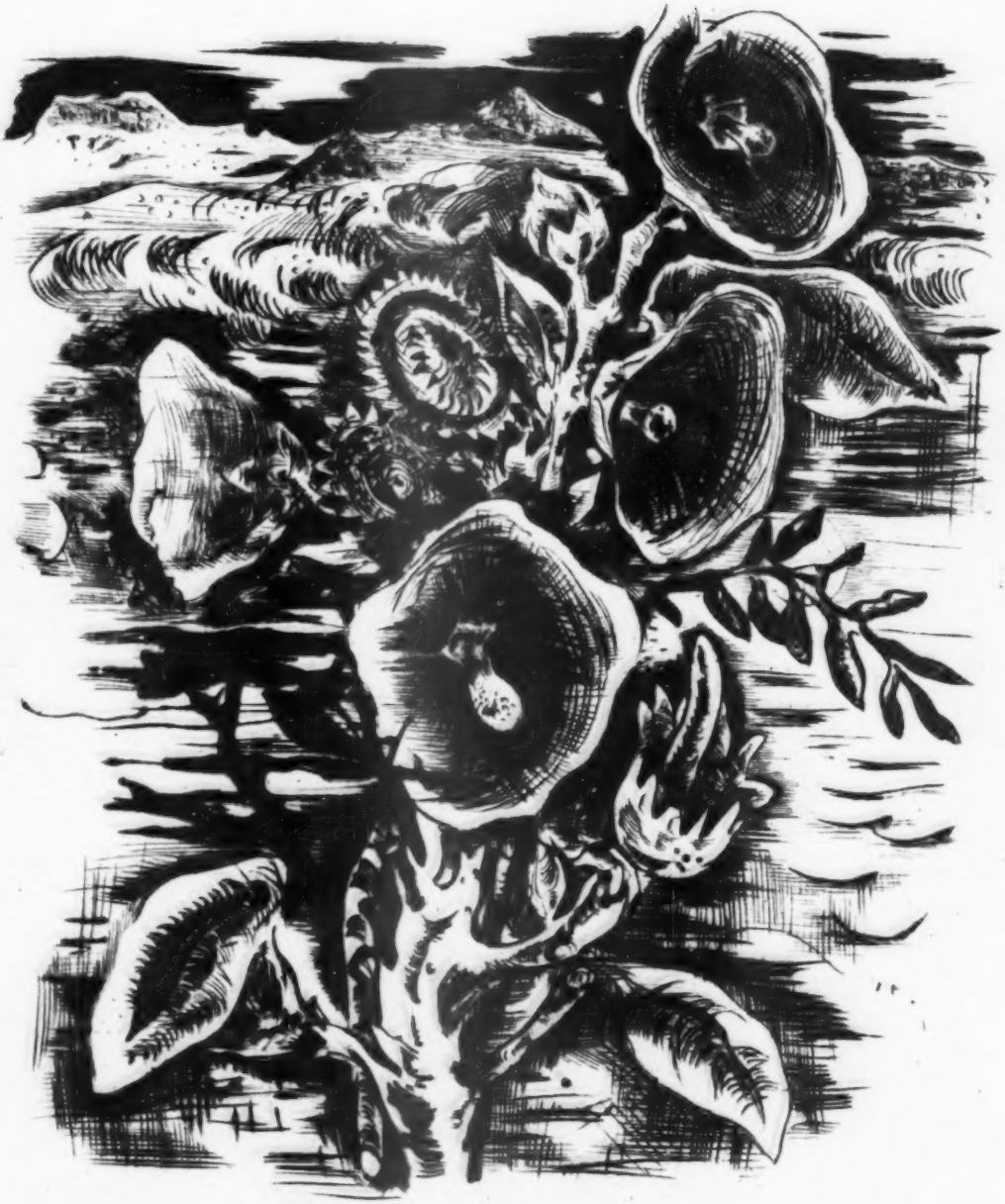
Willi Andreas

El Greco, Begräbnis des Grafen Orgáz

WILLI GEIGER TISCH AM MEER

WILLI GEIGER

Am 17. August wird Willi Geiger 70 Jahre alt. Die meisten unter uns, und vor allem die Jungen, kennen ihn nur durch seine 1946 im Limes-Verlag erschienene Mappe mit Zeichnungen, die er „12 Jahre" betitelt hat. Diese Zeichnungen sind erschütternd in ihrer Unmittelbarkeit, durch das Fehlen der Distanz zum Erlebnis der furchtbaren Vorgänge, die dem Künstler gleichsam die Sprache verschlagen haben und denen er trotzdem stammelnd Gestalt abzutrotzen versucht. Zwölf Jahre waren es auch, die Willi Geiger vom Wirken in der Öffentlichkeit ausgeschlossen war. Wir begrüßen es dankbar, daß er seine Lehrtätigkeit, die er zuletzt 1933 in Leipzig ausgeübt hatte, nach dem Kriege im fast heimatlichen München wieder aufgenommen hat. Hier hatte der Künstler 1902 begonnen, als er die Malklasse Franz von Stucks und die Graphikklasse Peter Halms besuchte, hier war er bereits 1903 mit selbständigen Arbeiten, einem Zyklus von zwanzig Federzeichnungen, hervorgetreten. In diesen frühen Blättern klingen schon die Grundthemen, die

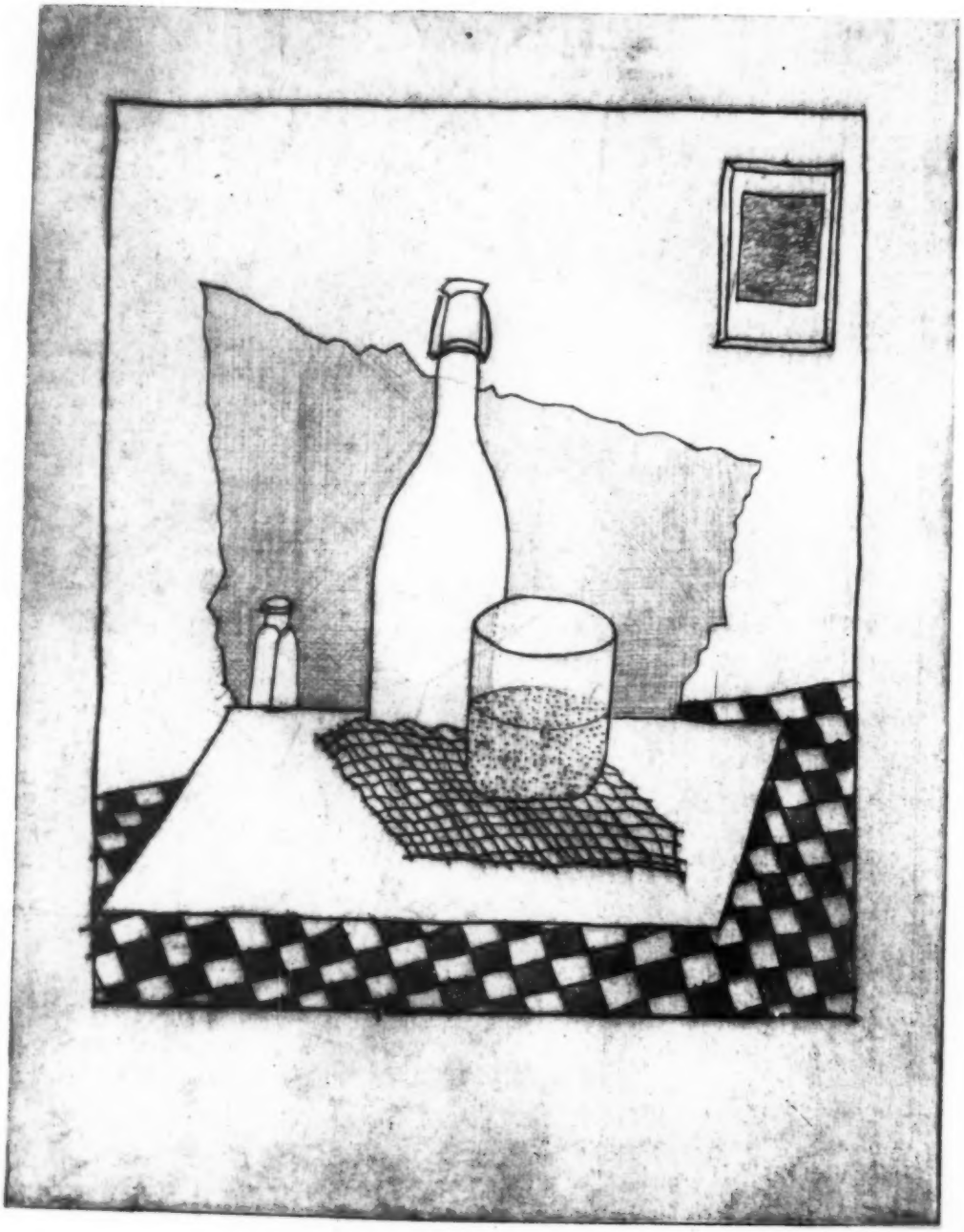


WILLI GEIGER, MALVEN (RADIERUNG)

Geiger durch den größeren Teil seines Werkes verfolgt hat, auf: Das Thema „Weib", die satirische Darstellung der Sinnlosigkeit des Genusses, eine scharfe Zeitkritik. Den Abschluß des Studiums krönt 1905 der Staatspreis, das Schackstipendium erlaubt ihm einen zweijährigen Aufenthalt in Italien, Spanien und Nordafrika. Unter dem Eindruck südlicher Farbenglut und des intensiveren Lebens steigert Geiger seine künstlerischen Mittel, erlangt er das, was man „Gesicht" nennt, nämlich eine eigene Handschrift. Die plakathaft ornamentale Form seines Beginnens, die linearen Umrisse und schwarzen Hintergründe weichen einer leichten und mehr auf malerische Wirkung abzielenden Art der Zeichnung. Es ist merkwürdig, daß er in Toledo damals noch an Greco vorbeigegangen ist, der ihn später so nachhaltig beschäftigen sollte. Die nächsten Jahre in München und darnach in Charlottenburg verschafft er seinem Namen Klang als der Illustrator von Werken Dehmels, von der Schulenburgs, Bonsels' und anderer Dichter, wird er als der unerschöpfliche Erfinder von Exlibris und als Herausgeber eines Exlibris-Corpus bekannt. Dann ist er wieder in Spanien, erlebt jetzt Greco begeistert sich wieder und wieder für die schwungvolle Bewegtheit, das Gleißende und Gleitende eines Stierkampfes: Impressionen, die in flüchtigen Radierungen zu bannen er nicht ermüdet. Der erste Weltkrieg bringt erneute Wandlung: Geigers Kunst wird expressiv. Nach dem Kriege sind bis zur Übersiedlung nach Leipzig im Jahre 1928 München, Spanien, Teneriffa und Marokko die Stationen seines Weges, Illustrationen zu Dostojewski, Tolstoi, Kleist und Goethe die künstlerische Ernte. Öfters greift er nun auch zu Pinsel und Farbe, und von der großen Reise des Jahres 1925 gelangen einige Gemälde nach Hause, die die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Aber auch das in den Radierungen des gleichen Jahres niedergelegte Bekenntnis zu Greco sei nicht vergessen. Bekenntnisse sind die meisten Werke Willi Geigers, und weil sie als solche offen und oftmals schonungslose Enthüllungen sind, haben sie seit je eine heftige Polemik zur Folge gehabt. Daß auch die neuen Arbeiten eine solche auslösen konnten, will uns als ein treffliches Zeichen für die Frische des Jubilars bedünken, dem wir hiermit unsere Glückwünsche ergebenst darbringen.

Hans Maria Wingler

E. FRANK, STILLEBEN



HEINRICH EBELL, RADIERUNG

OTTO FISCHER ZUM GEDÄCHTNIS

Am 9. April d. J. ist Otto Fischer, 1921 bis 1927 Direktor der Stuttgarter Gemäldegalerie, bis 1937 Konservator der Baseler Kunsthalle, zweiundsechzigjährig in Basel einer Angina pectoris erlegen. Was er für die beiden seiner Leitung vertrauten Museen getan hat, mögen Berufenere würdigen. An beiden Stellen endete seine Tätigkeit ziemlich dramatisch und in heftigem Streite, wie oft genug auch seine Beziehungen zu den Menschen, mit denen ihn das Schicksal in nähere Berührung brachte. Hier Recht und Unrecht unparteiisch gegeneinander abzuwiegen, wäre nur Gott imstande, denn die wirklichen Motive solcher Kämpfe sind selten die, mit denen sich die Öffentlichkeit beschäftigt. Die Häufigkeit, beinahe gesetzmäßige Regelmäßigkeit, mit denen solche Strudel im Flusse von Fischers Leben wiederkehren, läßt aber darauf schließen, daß sie in seinem Wesen tiefer begründet waren. Jedenfalls bedeuten die sechzehn Jahre musealer Tätigkeit, mögen sie nun Anerkennung oder Tadel verdienen, in Fischers Leben nicht so viel wie seine literarischen Arbeiten. Ihre Form wird ihnen wahrscheinlich ein längeres Leben sichern als wissenschaftlichen Leistungen sonst beschieden ist, die ja, um so früher je größer sie sind, stets von ihren eigenen Kindern verschlungen werden. Otto Fischer schreibt nicht nur ein klares und klingendes Deutsch, wie es unter den zünftigen Kunsthistorikern gar nicht mehr üblich ist, sondern findet auch stets die rechte Form, durch die Sprache die Erkenntnisse wirklich anschaulich zu machen, die ihm eine reiche Kennerschaft und ein künstlerisch empfindendes Auge vermittelt, auch wenn er seine Leser in sehr ferne und fremde Welten führt. Er hatte schon früh erkannt, daß die Kunstwissenschaft, wie alle Wissenschaften, das ganze Gebiet ihrer Erscheinungen zum Gegenstand der Forschung zu machen habe, und daß es unmöglich sei, eine so „ungeheure Tatsache", mit Jacob Burckhardt zu reden, wie die ostasiatische Kunst einfach zu ignorieren. Fischer hat in jungen Jahren durch eine kleine Schrift Verständnis für die damals „Junge" Kunst zu verbreiten versucht und seiner Stuttgarter Tätigkeit durch eine allzu heftig „moderne" Ausstellung ein vorzeitiges Ende gemacht. Seine Doktorarbeit über die altdeutsche Malerei in Salzburg behandelt zum ersten Male und nach dem Urteile der Sachverständigen sehr glücklich die künstlerische Leistung einer deutschen Landschaft als einen nach eigenen Gesetzen erwachsenen Organismus. Zwölf Jahre später widmete er Albrecht Dürer eine volkstümliche Studie, die leider, sicher ohne sein Wissen, einem bedenklichen Verlagsunternehmen als Schutzmarke aufgeklebt wurde, und veröffentlichte während seiner Stuttgarter Zeit zwei Büchlein über Caspar David Friedrich und die neuere Malerei seiner schwäbischen Heimat. Seine Arbeit auf diesem Gebiete krönte er 1942 durch die auf reiches Wissen gegründete und glänzend geschriebene Geschichte der deutschen Malerei von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, der eine Geschichte der deutschen Graphik folgen wird. Die Schrift aber, mit der sich Fischer 1913 in Göttingen habilitierte, war schon aus der ostasiatischen Welt erwachsen. Sie versuchte eine Vorstellung von der „chinesischen Kunsttheorie" zu geben, mußte sich allerdings mit sehr bescheidenen Ergebnissen begnügen, da sie sich ausschließlich auf europäische Übersetzungen stützte. Daß die philosophische Fakultät die Behandlung eines so unorthodoxen Themas des Preises einer Privatdozentur würdig fand, macht ihr aber alle Ehre. Wann eigentlich Otto Fischer die ostasiatische Kunst entdeckt und sein Herz an sie verloren hat, wird kaum noch festzustellen sein. Die europäischen Sammlungen waren damals noch wenig geeignet, ihr Freunde zu gewinnen. Fischers Liebe hat jedenfalls von jetzt an noch mehr als der deutschen der Kunst Ostasiens, vor allem Chinas gegolten, dessen Landschaftsmalerei 1923 seine erste größere Arbeit vortrefflich behandelte. Zwei Jahre später ermöglichte ihm die Deutsche Notgemeinschaft die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches — eine Reise nach Ostasien. Sie führte ihn zunächst nach Japan, wo er vor allem vom Zenbuddhismus und seinen künstlerischen Auswirkungen eine anschauliche Vorstellung zu gewinnen versuchte, aber zu seinem eigenen Schaden an manchem vorbeisah, an dem nicht vorbeizusehen weiser gewesen wäre, dann nach seinem geliebten China, dessen Landschaft ihn höher begeisterte als die sichtbare, nicht immer begeisternde Kunst. Frucht dieser Reise war die Geschichte der Kunst Indiens, Chinas und Japans, die 1928 als Band der Propyläenkunstgeschichte erschien, dem die halbe Welt umspannenden Gegenstand aber so wenig Raum ließ, daß auch Fischers Darstellungskunst sich nicht recht entfalten konnte. 1931 folgte dann das umfangreiche Werk über die Malerei der Han-Zeit (um Christi Geburt), Fischers wissenschaftliches Hauptwerk, das schon deswegen Bewunderung verdient, weil es eine Kunst behandelt und bis zu einem gewissen Grade anschaulich macht, die es eigentlich für uns gar nicht gibt. Denn die „Malerei" der Han beschränkt sich heute auf ein paar sehr bescheidene Schmuckbilder, auf Geräte und eine noch bescheidenere Grabtüncherei. Alles andere können wir nur aus Übersetzungen in sehr unmalerischen Techniken erschließen, deren bedeutendste Fischer in diesem Buche zum ersten Male vollständig vorlegt. Nur stammt sie leider schwerlich aus der Han-Zeit. Der spröde Stoff wird wieder mit großer literarischer Kunst gemeistert. Auch die 1938 erschienenen „Wanderfahrten eines Kunstfreundes in China und Japan" lassen, wie es heißt, die oft geschilderten Bilder, die der Verfasser an seiner von vielen begangenen Wanderstraße sah, durch die Kunst der Darstellung zu neuem anschaulichem Leben erstehen. Wahrscheinlich wird die Geschichte der chinesischen Plastik, die sich im Druck befinden soll, das schwierige und nicht immer erfreuliche Thema — Plastik ist zweifellos nicht die Stärke der Chinesen — nicht minder reizvoll verarbeiten.

Nach dem Kriege, der in der Schweiz wie überall die Seelen verfinsterte, wurde auch Otto Fischer, wie es scheint, in den politischen Mahlstrom hineingerissen. Bei den bekannten Tumulten im Tessin wurde seine Wohnung teilweise verwüstet, und diese Vorgänge, die in Deutschland heute kaum Eindruck machen würden, in dem Schweizer Idyll aber eine schwere seelische Erschütterung bedeuten, haben sicherlich ihren Anteil an der Krankheit und dem vorzeitigen Ende dieses hochbegabten Mannes.

Otto Kümmel

LONDONER KUNSTCHRONIK

Am 12. April 1748, also vor zweihundert Jahren, starb der englische Architekt *William Kent*. Er war anfänglich als Maler und Zeichner tätig, später erst als Baumeister und Innenarchitekt. Die wichtigsten seiner Londoner Bauten sind Lord Burlington's Villa in Chiswick (1720), eine freie Nachbildung von Palladios Villa Rotonda bei Vicenza, Devonshire House in Piccadilly, das 1924 abgebrochen wurde, die „Horse Guards", Whitehall, wo zwei berittene Posten der Leibgarde Wache bilden, und Kensington Palace. Dieses Schloß läßt sich nach Lage und Entstehungszeit am besten mit dem in Charlottenburg vergleichen. Wie Knobelsdorff dort für Friedrich den Großen einen neuen Flügel baute, so fügte Kent in Kensington für Georg I. den neuen Trakt hinzu, der die Staatsappartements enthält. Er modernisierte das ganze Schloß, dessen Haupttreppe er eigenhändig ausmalte.

Kent zeichnete nicht nur selbst z. B. eine Prachtgondel für den Kronprinzen, sondern gab auch die Zeichnungen von Inigo Jones, dem größten englischen Architekten heraus (1727). Er illustrierte z. B. Gay's Fabeln und Pope's Gedichte und war schließlich der gesuchteste Landschaftsgärtner, ein Pionier der Bewegung „Zurück zur Natur". —

In Whitechapel gab es zwei wichtige Kunstausstellungen. Europäische Ölgemälde aus fünf Jahrhunderten, Leihgaben der National Gallery und der privaten Sammlung Cook in Richmond und Lord Bearsted wurden im Februar gezeigt. Die Ausstellung begann mit Giotto's Abendmahl und führte über die italienischen, spanischen und niederländischen Schulen der Renaissance und des Barock bis zu den Franzosen und Engländern des 18. Jahrhunderts.

Am 8. April eröffnete dieselbe Whitechapel Art Gallery eine Ausstellung „The Pre — Raphaelites"; die praeraffaelitische Bewegung wurde vor 100 Jahren, 1848 von William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti gegründet als Protest gegen die „Große Manier", die nach Ansicht dieser Künstler von Raffael ausging. Die Praeraffaeliten suchten ihren detaillierten Stil und ihre lebhaften, mitunter grellen Farben von den italienischen und flämischen Primitiven abzuleiten. Ihre wesentlichen Prinzipien schrieben ihnen vor, daß ein Bild eine tiefe moralische Wahrheit enthält und so genau als möglich der Natur nachgeahmt sein müsse. So bediente sich Millais für sein Bild „Die Tischlerwerkstatt" eines richtigen Tischlers als Modell für St. Joseph, und Holman Hunt ging nach Palästina, um biblische Szenen mit möglichst großer Genauigkeit wiedergeben zu können. Im ausgesprochenen Kontrast zu diesem leidenschaftlichen Realismus steht das Werk von Edward Burne-Jones, z. B. seine „Perseus-und-Andromeda"-Serie, eine Leihgabe des Museums in Southampton. Burne-Jones stand anfangs stark unter Rossetti's Einfluß, entwickelte aber später einen eigenen eklektischen Stil. Die Analogie mit den deutschen Nazarenern liegt nahe. Beiden Schulen eignet ein starkes religiöses und romantisches Gefühl und großes handwerkliches Können.

Die Praeraffaeliten waren literarische Maler und bekannten sich stolz hierzu. William Morris, der mit einem Bilde „Die schöne Isolde" vertreten ist, war bekannter als Dichter und als Gründer der Kelmscott Press (1890), und Millais ist einer der besten englischen Buchillustratoren der sechziger Jahre.

Als letzte, aber sicher nicht geringste wurde am 17. April im Victoria- und Albert-Museum eine Ausstellung von 120 Handzeichnungen der Wiener Albertina eröffnet, welche die österreichische Regierung als Leihgabe zu Verfügung gestellt hat, darunter einige der bekanntesten Zeichnungen dieser berühmten Sammlung. Die Auswahl illustriert vorzüglich die Gruppen, an denen die Albertina besonders reich ist. Unter den sechs Werken von Michelangelo ragt eine Studie von zwei nackten Jünglingen hervor, ein Entwurf für den berühmten Karton der im Arno badenden Florentiner Soldaten, von den Pisanern bei Cascina überrascht. Von den neun Raffael-Zeichnungen ist die vielleicht reizvollste eine Madonna mit Granatapfel in grauer Kreide und eine andere Jungfrau Maria, dem Christuskinde vorlesend, in Feder und brauner Tinte. Leonardo, Fra Bartolomeo, Ghirlandajo, Tizian, Carpaccio und Jacopo Bassano sind mit je einer Zeichnung vertreten, meist Figuren von Heiligen oder Porträtstudien. Von den Niederländern sind Pieter Breughel d. Ä., Rembrandt mit 10 Zeichnungen und Rubens mit elf, besonders gut repräsentiert. Von Rembrandt sind hervorzuheben: „Jacob und Rahel", zwei Studien von Löwen und eine Landschaft mit Brücke über einen Kanal, alle in Feder und brauner Tinte, von Rubens drei Porträts: sein Sohn Nicholas, seine Schwägerin Susanne Fourment und der Herzog von Buckingham, sämtlich in roter und schwarzer Kreide. Unter den elf Zeichnungen der französischen Schule befindet sich eine Studie von Watteau und drei sehr reizvolle Darstellungen junger Frauen von Fragonard. Bei weitem am reichsten und besten vertreten ist Albecht Dürer mit 22 Zeichnungen. Die Dürer-Sammlung ist der Stolz der Albertina. Kaiser Rudolph II. erwarb sie von Dürers Erben, sie verblieben 200 Jahre im kaiserlichen Besitze, bis sie Herzog Albert von Sachsen-Teschen, der Gründer der Sammlung, 1796 im Tausch erwarb, so daß sich die Herkunft der Dürer-Serie ununterbrochen bis zur Quelle verfolgen läßt. Darunter befinden sich Porträts von ihm selbst im Alter von 13 Jahren, seines Vaters, seiner Frau Agnes (2), seines Freundes Varnbüler und des Kaisers Maximilian, ferner drei Zeichnungen aus der „Grünen Passion", eine Ansicht von Innsbruck von Dürer's Reise nach Italien (1495) und drei seiner berühmten Tierzeichnungen: ein Löwe gezeichnet in Gent (1520), die Miniatur des toten Singvogels auf Pergament und der aus zahlreichen Abbildungen bekannte Hase in Wasserfarben. In denselben Farben ist die minutiös ausgeführte Pflanzenstudie. Die Krone der Dürer-Serie und der Ausstellung ist die Studie der „Betenden Hände", die im Heller Altarbild von 1509 zur Ausführung gekommen ist.

Dr. W. Dorn, London

PERSONALIA

Leo Weismantel 60 Jahre alt. Geboren am 10. Juni 1888 in dem Rhöndorf Obersinn. Gymnasium zu Münnerstadt, Studium in Würzburg. Promotion zum Dr. phil. auf Grund einer geographischen Arbeit. Handelsrealschullehrer in Würzburg.

Nach seinen ersten Erfolgen freier Schriftsteller. Gründet 1928 auf Grund seiner pädagogischen Erfahrungen die Schule der Volkschaft zu Marktbreit, die von den Nationalsozialisten geschlossen wird. Nach der Zerstörung Würzburgs bezieht er das elterliche Haus in Obersinn. Jetzt Professor an der Pädagogischen Hochschule in Fulda. Als Dichter entdeckt von Karl Muth, dem Herausgeber des „Hochland", der seinen ersten Roman „Mari Madlen" in seiner Zeitschrift veröffentlicht (1917).

U. a. veröffentlichte er folgende Künstlerromane: „Till Riemenschneider" (1936); „Lionardo da Vinci" (1938); „Veit Stoß" (1939); „Mathis Nithart" (1940) ff.

Paul Frankl siebzig Jahre alt. Am 22. April beging der Kunsthistoriker Professor Paul Frankl seinen siebzigsten Geburtstag. Er war ein Schüler Heinrich Wölfflins und kam von München als Ordinarius der Kunstgeschichte nach Halle. Nach dem Umsturz im Jahre 1933 wurde er seines

Amtes enthoben; er fand einen neuen Wirkungskreis an der Universität Princeton. Im Wintersemester 1947/48 hielt er an der Humboldt-Universität in Berlin Gastvorlesungen.

Von seinen Veröffentlichungen seien genannt: „Entwicklungsphasen der neueren Baukunst" (1914); „Romanische Baukunst" (im „Handbuch der Kunstwissenschaft"); „System der Kunstwissenschaft" (1938). Mehrere große Publikationen von Frankl erschienen im „Deutschen Verein für Kunstwissenschaft". In Princeton entstanden eine Geschichte der Glasmalerei und eine Monographie über Peter Hemmel.

DIE TOTEN

Karl Wulzinger, der am 28. Mai dieses Jahres aus dem Leben schied, wurde am 29. Juni 1886 in Würzburg geboren. Er studierte Architektur an der Technischen Hochschule in München unter von Thierach, beschloß dieses Studium „mit Auszeichnung" und promovierte nach einjährigem Orientaufenthalt mit demselben Grad in Dresden bei Cornelius Gurlitt.

Seine Tätigkeit als Ausgrabungsarchitekt und Forscher in der Türkei wurde durch den ersten Weltkrieg unterbrochen, er konnte aber die letzten Jahre des Krieges unter Theodor Wiegand in Syrien, Palästina und Konstantinopel im Dienste der Bauforschung und Denkmalspflege ausnutzen. Inzwischen habilitierte er sich als Baugeschichtler an der Technischen Hochschule München, begann dort seine Vorlesungen und veröffentlichte die Ergebnisse seiner Forschungsarbeiten in den großen Grabungsberichten der preußischen Museen (Milet, Polmyra, Damaskus, Konstantinopel Kaiserpalastruinen usw.). In Anerkennung dieser verdienstvollen Leistungen wurde er zum ordentlichen Mitglied des Deutschen Archäologischen Institutes ernannt.

Als 34jähriger trat er durch die Übernahme des Instituts für Kunst- und Baugeschichte an der Technischen Hochschule Karlsruhe in Verschmelzung mit dem Lehrstuhl für Geschichte des Kunstgewerbes des Geheimrats Prof. Dr. Marc Rosenberg die Nachfolge des Geheimrats Prof. Dr. Adolf von Oechelhäuser an.

In diesem Amte hat er bis zum Tage seines Todes am 28. Mai 1948 vielen Studierenden der Architektur und der Geisteswissenschaften als Inhaber des Ordinariats und Leiter des Institutes für Kunst- und Baugeschichte sein großes wissenschaftliches Können als Lehrer vermittelt.

Seiner Feder entstammen zahlreiche Veröffentlichungen, die sich im Wesentlichen auf Ergebnisse der Bauforschung im Mittelmeerkreis beziehen, aber in gleichem Maße auch Auseinandersetzungen mit grundsätzlichen Dingen der Architektur und deutschen Baugeschichte — insbesondere seiner süddeutschen Heimat — betreffen. Er war ein Meister der Zeichenkunst. Eine ganze Reihe Manuskripte sind vorhanden. Aus seinen „Aphorismen" hat „Das Kunstwerk" in Heft 2 einige veröffentlicht.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Das Institut für Moderne Kunst in Boston hat, wie die NZZ berichtet, seinen Namen in „Institut für zeitgenössische Kunst" umgeändert. Als Grund für diese Änderung wurde angegeben, daß der Ausdruck „Moderne Kunst eine mißverständliche, in manchen Beziehungen auch abschätzige Bedeutung gewonnen habe; demgegenüber solle in objektiver Weise bezeichnet werden, daß das Institut der Kunst der Lebenden dient. Weitere Erklärungen der Verwaltung betonen, wohl müsse der Künstler seiner Zeit voraus sein und sein Werk bedürfe daher der Interpretation, diese aber müsse gewissenhaft und aufrichtig sein. Ein der Förderung der modernen Kunst gewidmetes Institut müsse den Versuch machen, das Gute vom Schlechten, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden und dürfe seiner Verantwortlichkeit nicht mit der Begründung auszuweichen suchen, die Zeit werde die Urteile richtig stellen". Der Vorgang wirkte wie ein Griff ins Wespennest. Die Reaktion witterte Morgenluft, die „Modernen" protestierten und erklärten, es drohe der Freiheit der Kunst eine Bevormundung wie in Rußland. Das Institut wurde aufgefordert, den Beschluß rückgängig zu machen.

Das Kunsthistorische Institut in Florenz ist von der UNESCO übernommen und im Palazzo Guadagni wieder eröffnet worden. Jeder Kunstfreund und Italienreisende hat die Möglichkeit, es ungehindert zu benutzen . . . Prof. Jahier hat provisorisch die Direktion übernommen. Da die Unesco noch nicht über die nötigen Mittel verfügt, werden die finanziellen Lasten vorläufig durch die Munifizenz Florentiner Kunstfreunde aufgebracht.

Maler stellen richtig! Die unterzeichneten Maler nehmen die Besprechung der Frühjahrsausstellung 1948 des Kulturbundes Hof in der „Frankenpost" vom 5. Mai 1948 zum Anlaß einer öffentlichen Erklärung. Sie glauben sich verpflichtet, einem unfachlichen oder auf Unkenntnis beruhenden Bericht über die zeitgenössische Kunst, der geeignet ist, weiten Kreisen ein falsches Bild ihrer Entwicklung zu geben, mit einer Richtigstellung entgegentreten zu müssen. In der Besprechung wurde gesagt, daß Maler wie Klee, Kandinsky, Max Ernst oder Willi Baumeister, verlassen von der Umwelt, weiter irrten und man in ihren Ausstellungen mit verschwindend wenigen Ausnahmen günstigenfalls ablehnende, wenn nicht gar bissig-gehässige Betrachter fände. Das Gegenteil ist der Fall. Diese Künstler genießen europäischen und Weltruf, zu ihren Ausstellungen drängen sich in der ganzen Welt die Besucher, sie gelten bei allen Ernsthaften (und dies sind nicht verschwindend wenige Ausnahmen) als die bereits klassischen Wegbereiter einer kunst- und kultur-entwicklungsbedingten Formsprache, deren Wert und allgemeine Bedeutung längst anerkannt ist. Ihr Werk führte nicht ins Uferlose, sondern ihr Werk ist mit grundlegend für das gesamte künstlerische Schaffen der Gegenwart. Diese Bedeutung ist es gerade, die ihre Kunst nicht zum Selbstzweck werden ließ, sondern die Möglichkeiten neuer Wege erschloß. Das Werk eines Paul Klee schlägt weiteste Kreise, deren Ende und Fruchtbarkeit noch nicht abgesehen werden kann. Wir verehren in ihm, und mit uns die ganze kunstinteressierte Welt, einen der tiefsten und zukunftsträchtigen Künstler, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, und weisen die Behauptung zurück, daß er irrte und sein Weg ins Uferlose führte. Sein Werk wie auch das Werk von Kandinsky, Max Ernst und Willi Baumeister ist von strenger geschichtlicher und persönlicher Folgerichtigkeit, ebenso das der großen Maler Picasso und Beckmann, in deren Schaffen es niemals eine Umkehr gab, wie in der Besprechung in der „Frankenpost" behauptet wurde. Es stellt vielmehr ein stetiges Fortschreiten auf einem als richtig erkannten Wege dar. Gerade das Werk Picassos beweist in dem wechselnden Vorkommen naturalistischer und abstrakter Mittel, daß die Wahl dieser für den Wert eines Kunstwerks nicht bestimmend ist.

Gezeichnet: Werner Gilles, Werner Krüger, Heinrich Meyer-Mengede, Heinz A. Meyer, Armin Sandig, Hannes Schultze-Froitzheim, Gottfried Wiegand.

Antrag auf Wiedererrichtung des Deutschen Künstlerbundes. Die Unterzeichneten haben heute den „Deutschen Künstlerbund", der nach 1933 von der NSDAP aufgelöst wurde, wieder neu gegründet. Der Bund soll den Namen führen

sammenfassung der bedeutendsten fortschrittlich arbeitenden bildenden Künstler Deutschlands mit dem Ziel, Kunstausstellungen zu veranstalten. Zur Beschickung dieser Ausstellungen soll der vorwärtsstrebende Nachwuchs herangezogen werden. Der Bund soll in seinen Veranstaltungen und in seiner Gesamtarbeit völlig unabhängig von Behörden und Parteien sein. Er ist kein Berufsverband. Als Arbeitsgrundlage soll die Organisation des ehemaligen Deutschen Künstlerbundes gelten, die den Satzungen als Vorbild diente. 1. Vorsitzender: Karl Hofer; 2. Vorsitzender: Adolf Hartmann; 1. Schriftführer: Ernst Fritsch; 2. Schriftführer: Rudolf Schlichter.. — Berlin, den 27. Januar 1948.

Die Biennale Venedig 1948 wurde von folgenden deutschen Künstlern beschickt: Prof. Willi Baumeister, Stuttgart; Prof. Karl Caspar, Brannenburg; Prof. Maria Caspar-Filser, Brannenburg; Oskar Coester, Dachau; Prof. Otto Dix, Hemmenhofen; Prof. Heinrich Ehmsen, Berlin; Edgar Ende, München; Prof. Ernst Fritsch, Berlin; Ernst Geitlinger, Seeshaupt; Werner Gilles, Schwarzenbach; Ludwig Großmann, München; Prof. Adolf Hartmann, München; Erich Heckel, Hemmenhofen; Prof. Karl Hofer, Berlin; Prof. Max Kaus, Berlin; Prof. Hans Kuhn, Baden-Baden; Rolf Mueller, Heuchelheim; Ernst Wilhelm Nay, Hofheim i. Taunus; Thomas Niederreuther, München; Richard Ott, Peisenberg; Prof. Max Pechstein, Berlin; Rudolf Schlichter, München; Prof. Karl Schmidt-Rottluff, Berlin; Prof. Ernst Schumacher, Berlin; Richard Spaeth, Brannenburg; Prof. Paul Strecker, Berlin; Prof. Heinz Trökes, Berlin; Prof. Mac Zimmermann, Berlin.

Stuttgarter Künstler stellen in Kalifornien aus. Neun Stuttgarter Maler und Bildhauer — Manfred Pahl, Ernst Kibler, Hans Fähnle, Rudolf Müller, Wilhelm Geiger, Otto Hermann, Hermann Bäuerle, H. A. P. Grieshaber und Karl Staudinger — zeigen ihre Arbeiten auf einer von IRRC (International Refuges and Rescapes Comittee) organisierten Ausstellung in Beverly Hills (Kalifornien). Hollywood-der Filmdarsteller, unter ihnen Tyrone Power und Ingrid Bergman, äußerten sich anerkennend über ihre Arbeiten. Die Veranstalter schickten den Künstlern Lebensmittelpakete. Es sollen engere Beziehungen zwischen amerikanischen und deutschen Künstlern angebahnt werden. (Dena)

Die Künstlergruppe „Der Rote Reiter" hat sich in Bayern dem Schutzverband Bildender Künstler in der Gewerkschaft der geistig und kulturell Schaffenden angeschlossen. Hauptsitz der Gruppe bleibt Traunstein unter Erwin Schulz-Carrnoff.

Auf der Graphik-Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts (13. und 14. Mai) wurden für die Plastik „Mutter und Kind" von Wilhelm Lehmbruck RM 42 000.— und für eine Rötelzeichnung von Giovanni Battista Tiepolo RM 35 000.— bezahlt. Eine handaquarellierte Lithographie von Raoul Dufy wurde mit RM 11 000.— zugeschlagen. Seltene Blätter von Toulouse-Lautrec erreichten zwischen RM 5000.— und 6000.—, eine eigenhändig signierte Farblithographie stieg auf RM 8500.—. Ein Aquarell von Rodin, mit RM 2500.— angesetzt, wechselte nach hartem Kampf mit RM 12 500.— den Besitzer. Eine sehr frühe, nicht signierte Radierung von Pablo Picasso erzielte einen Preis von RM 8500.—, ein kleines Aquarell der Marie Laurencin RM 3600.—. Von deutschen Künstlern erreichten ein Aquarell von George Groß RM 7000.—, eine farbige Kreidezeichnung von Otto Müller RM 5500.— und ein Aquarell von Emil Nolde „Zwei Dschunken" RM 4100.—. Handzeichnungen von Paula Becker-Modersohn wurden durchschnittlich mit RM 2000.— bezahlt. Von der deutschen Druckgraphik erzielte Paul Klees farbige Lithogaphie „Der Seiltänzer" den Rekordpreis von RM 4000.—. Aus dem Kreis der Brücke-Künstler erreicht Ernst Ludwig Kirchner die höchsten Preise; in der Wertschätzung stand ihm Otto Müller nur um ein Geringes nach. Druckgraphische Blätter der anderen Brücke-Künstler wurden durchschnittlich zwischen RM 300.— und RM 500.— zugeschlagen. Für Nachlaß-Holzschnitte von Franz Marc wurden zwischen RM 700.— und RM 900.— bezahlt. Aus dem Kreis der deutschen impressionistischen Künstler wurden Liebermann und Corinth ziemlich gleich bewertet; eine farblich besonders reizvolle Buntstiftzeichnung von Max Liebermann stieg auf RM 7500.— und eine Kohlezeichnung erreichte RM 5700.—. Frühe Drucke der Käthe Kollwitz wurden, ebenso wie Handzeichnungen von Max Beckmann aus seiner impressionistischen Periode, sehr hoch bezahlt. Wir warten gespannt auf die erste Auktion nach der Währungsreform.

Die Aktion gegen die „Entartete Kunst" beraubte nach Angaben der „Kunstchronik" (Heft 1/2), Verlag Hans Carl, Nürnberg, das Wallraf-Richartz-Museum, Köln folgender Werke: Derain, „Blick auf Vers"; Gauguin, „Reiter am Strand"; Picasso, „Familie Soler" (dieses bedeutende Frühwerk P.s gelangte in belgischen Besitz A. d. KW.); Hofer, „Pierrot und Harlekin"; Kokoschka, „Dent du Midi"; Munch, „Die drei Lebensalter" und „Frau am Meer". Drei Gemälde von Liebermann kamen durch Stiftung der Slg. Haubrich wieder an das Museum zurück. — Die „Neue Staatsgalerie", München, hat durch die Aktion gegen die „Entartete Kunst" 98 Gemälde (darunter Werke von Beckmann, Corinth, van Gogh, Heckel, Hofer, Kanoldt, Kokoschka, Liebermann, Munch, Nolde, Purrmann, Rohlfs, Schmidt-Rottluff) verloren. Dazu eine Plastik von Edwin Scharff. — Etwa 100 Werke büßte die „Moderne Galerie", München-Gladbach, ein, darunter Bilder aus dem Kreis der „Brücke", des Bauhauses, sowie solche von Nauen und Rohlfs. — Auch das Folkwang-Museum, Essen, hat durch die Aktion wesentliche Verluste erlitten; nähere Angaben fehlen.

„Die Meisterwerke der Sammlung Liechtenstein" in Luzern. Von Anfang Juni bis Ende Oktober sind im Museum von Luzern zweihundert Bilder und kunstgewerbliche Werke aus der Wiener Sammlung des Fürsten Franz Joseph von Liechtenstein zu sehen; sie war in den Kriegsjahren nach Vaduz, Liechtenstein, evakuiert worden. Als die wohl bedeutendste Privatgalerie der Welt umfaßt sie Werke des 14. bis 19. Jahrhunderts. Besonders berühmt sind die Gemälde des Decius-Mus-Zyklus von Rubens. Zu den beliebtesten Bildern der Sammlung zählt die „Lautenspielerin" des Gentileschi (früher Caravaggio zugeschrieben).

Gino Severini, geboren 1883 in Cortona, zählt zu den wandlungsreichsten Künstlern der Gegenwart. Eine der großen Hoffnungen des italienischen Futurismus (neben Boccioni), gab er in seinem Bilde „Pan-Pan-Tanz in Monico" 1911 die Impression des wilden Gewoges eines Ballokals mit der Mosaiktechnik des Futurismus suggestiv wieder. Seine „abstrakte" Periode reichte von 1915 bis 1922; er selbst sprach damals von dem „Maschinismus in der Kunst". Dann wandte er sich dem Quattrocento und dem Problem der Form (im „klassischen" Sinne) zu. Er malte Fresken, aber mit besonderer Vorliebe immer wieder Stilleben, die ihre Beziehung zu der pompejanischen Stillebenmalerei nicht verleugnen können. Obwohl gebürtiger Italiener, rechnet er heute zur „Ecole de Paris".

Berichtigung: Die Abbildung Heft 1—2 S. 57 ist nicht von Heinrich, sondern von Ernst Ludwig Kirchner.